



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO

**A EXPRESSÃO DO OCULTISMO NA NARRATIVA FANTÁSTICA DE  
RUBÉN DARÍO**

ALINE KELLY VIEIRA HERNÁNDEZ

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciane Alves Santos

João Pessoa-PB

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO

ALINE KELLY VIEIRA HERNÁNDEZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciane Alves Santos  
Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução

João Pessoa-PB

2019

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

H557e Hernández, Aline Kelly Vieira.

A EXPRESSÃO DO OCULTISMO NA NARRATIVA FANTÁSTICA DE  
RUBÉN DARÍO / Aline Kelly Vieira Hernández. - João  
Pessoa, 2019.

116 f.

Orientação: Luciane Alves Santos Santos.

Dissertação (Mestrado) - UFPE/Letras - PPGL.

1. Conto fantástico. Modernismo. Ocultismo. I. Santos,  
Luciane Alves Santos. II. Título.

UFPE/CCHLA

ALINE KELLY VIEIRA HERNÁNDEZ

**A EXPRESSÃO DO OCULTISMO NA NARRATIVA FANTÁSTICA DE  
RUBÉN DARÍO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB como  
requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em Letras

Data da aprovação: 21 de fevereiro de 2019

**BANCA EXAMINADORA**



Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciane Alves Santos - Orientadora  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Prof.<sup>a</sup> Dra. Moama Lorena de Lacerda Marques  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado-Centurión López  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

*Hemos querido matar al misterio, pero el misterio cada día nos envuelve, nos satura, nos penetra más...Creímos que la ciencia lo destruiría, y lo trae de la mano y nos pone delante. La lucecita pálida de los conocimientos humanos nos hace adivinar cada día arquitecturas más vastas, masas enormes de cosas sin nombre, cuyas aristas apenas iluminan muros, pirámides, cordilleras de enigma, que nos abruman con su pesadumbre.*

Amado Nervo

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, depois a todas aquelas pessoas que me ajudaram de uma maneira ou de outra a chegar ao final dessa etapa tão importante da minha vida. Agradeço, sobretudo, a meu amado marido Rafael, que sempre me apoiou, acreditando que esse sonho poderia tornar-se realidade. Agradeço também a minhas queridas professoras Maria Del Pilar Roca e Sandra Luna, por me haverem infundido tanto amor pela literatura. Sou grata também a todos os meus queridos colegas de universidade com quem passei momentos tão agradáveis e com quem compartilhei tantos saberes e também angústias.

Quero agradecer especialmente a minha querida orientadora Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciane Alves Santos por haver tido tanta boa vontade e paciência em orientar-me, sempre preocupada com a perfeição do trabalho e sempre disposta a ajudar em qualquer dificuldade. Agradeço-lhe principalmente por sua grande disponibilidade e altruísmo como professora e ser humano.

Enfim, agradeço a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra contribuíram para a conclusão desta etapa tão importante e que não puderam ser citados aqui por alguma razão, deixo registrado o meu sincero “Obrigado”.

## RESUMO

A literatura fantástica do Romantismo, inspirada no irracional, unida aos dogmas religiosos e positivistas da América finissecular, serviram de forte influência para o desenvolvimento dos temas do fantástico modernista. Muitos escritores introduziram na América hispânica uma literatura de cunho sobrenatural, que visou confrontar a filosofia positivista predominante naquele momento. Através das pseudociências e das ciências ocultas, os modernistas encontraram um caminho alternativo à religião, para se comunicar com o transcendental e tentar entender e responder a inúmeras questões que a ciência convencional não era capaz de explicar. Nossa proposição, neste trabalho, é mostrar os reflexos das pseudociências e do ocultismo nos contos fantásticos do escritor modernista Rubén Darío. Para a realização de nossa proposta, escolhemos como corpus analítico os contos fantásticos “El caso de la señorita Amélia”(DARÍO, 2002) e “La extraña muerte de Fray Pedro” (DARÍO, 2002), ambos de Rubén Darío. As principais referências utilizadas para preceder a análise foram: Ceserani (2006), Todorov (1981), Lovecraft (1987), Furtado (1980), entre outros. Os principais suportes teóricos usados para a realização da análise foram: Hahn (1978), Martín (2009), Vax (1965), entre outros. Após a análise constatou-se que os dois contos atendem perfeitamente aos objetivos desta pesquisa, uma vez que, nas duas narrativas, se mostra de forma clara, a presença de vários elementos de influência do ocultismo, esoterismo e pseudociências, fato este que cremos ressaltar a relevância de nosso estudo.

**Palavras-chave:** Conto fantástico. Modernismo. Ocultismo.

## ABSTRACT

The fantastic literature of Romanticism, inspired by the irrational, coupled with the religious and positivist dogmas of end of the century in America, served as a strong influence for the development of the themes of the modernist fantastic. Many writers introduced in Hispanic America a supernatural literature, which aimed to confront the prevailing positivist philosophy at that time. Through pseudo-sciences and occult sciences, the modernists found a new alternative route to religion, to communicate with the transcendental, and to try to understand and answer many questions that conventional science could not explain. Our proposal, in this work, is to show the reflections of pseudo-sciences and of the occultism in the fantastic tales of modernist writer Rubén Darío. For the realization of our proposal we chose as an analytical corpus the fantastic tales “The Case of Miss Amelia” (DARÍO, 2002), and “The Strange Death of Fray Pedro” (DARÍO, 2002), both by Rubén Darío. The main references used to precede the analysis were: Ceserani (2006), Todorov (1981), Lovecraft (1987), Furtado (1980), among others. The main theoretical supports used for the analysis were: Hahn (1978), Martín (2009), Vax (1965), among others. After the analysis, it was verified that the two stories perfectly meet the objectives of this research, since in both narratives the presence of various elements of occultism influence, esoterism and pseudo-sciences is clearly shown, fact that we believe emphasize the relevance of our study.

**Keywords:** Fantastic story. Modernism. Occultism.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	08
CAPÍTULO 1 - AS BASES DO FANTÁSTICO: DAS ORIGENS AO SÉCULO XIX...	11
1.1. Gênese e desenvolvimento de um gênero transgressor.....	11
1.2. O medo por escrito. O desabrochar da literatura Gótica.....	14
1.3. Ascensão do fantástico.....	16
1.4. Das propriedades do fantástico: definições, teorias e elementos constitutivos.....	20
1.5 Concepções do gênero fantástico.....	26
CAPÍTULO 2 - O FANTÁSTICO HISPANO-AMERICANO: DOS CRONISTAS AOS MODERNISTAS.....	31
2.1.Os primórdios do fantástico hispano-americano.....	31
2.2. As origens do conto fantástico na América espanhola .....	35
2.3 O fantástico no Modernismo Hispano-americano.....	48
2.4 O Modernismo Hispano-americano .....	49
2.5 As bases do conto fantástico modernista .....	52
CAPÍTULO 3 - A EXPRESSÃO DO OCULTISMO NA NARRATIVA FANTÁSTICA DE RUBÉN DARÍO .....	66
3.1 Rubén Darío, alguns aspectos biográficos .....	66
3.2 A influência do ocultismo na contística fantástica dariana.....	70
3.3 “El caso de la señorita Amelia” .....	75
3.4 “La extraña muerte de Fray Pedro” .....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	104
ANEXO .....	109



## INTRODUÇÃO

Desde os primórdios o homem se cercou, através de sua imaginação, de um conjunto de histórias cheias de fantasia e criatividade, nas quais procurava explicar a origem da vida e dos fenômenos que o cercavam, bem como esclarecer dúvidas e problemas de sua própria existência. Na América, o elemento maravilhoso sempre esteve presente desde suas épocas mais primitivas, presentes em suas civilizações e povos diversos. A América espanhola sempre foi um campo muito fértil para a literatura do insólito, por conta de suas lendas e tradições, através das quais foram-se criando histórias de cunho fantasioso que se anunciam mesmo antes da vinda de Cristóvão Colombo. No entanto, apesar de todo esse ambiente propício à criação fantástica, foi somente a partir do século XIX, com a chegada do Romantismo, que a narrativa fantástica na América hispânica tomou um impulso considerável.

O conto fantástico, de raízes vinculadas a uma origem folclórica de lendas e tradições, surgiu como uma maneira de protestar contra a realidade positivista de então. Unida a isso, a independência dos países hispano-americanos fez erguer-se uma burguesia de interesse bem mais capitalista e profano, do que humano e espiritual. O Positivismo, com seu grande apoio às questões materiais e burguesas, relegou a um plano inferior as questões relacionadas com a metafísica, religião e tradições folclóricas da América Espanhola, em prol da ciência, despertando assim em alguns autores hispano-americanos o desejo de combater tais excessos.

Os chamados “modernistas” introduziram na América uma literatura de cunho sobrenatural, que visou confrontar a filosofia predominante naquele momento, que pregava o cientificismo e o materialismo excessivo como medidas de todas as coisas. Ao compor sua obra fantástica, os modernistas, sobretudo Rubén Darío, evocaram o exótico, terras distantes e mundos desconhecidos. Sentiram-se especialmente conectados com algumas das pseudociências como: o espiritismo, a parapsicologia, o hipnotismo entre outras, que despertam seu entusiasmo e inspiração. Seus relatos fantásticos estão permeados de elementos do sobrenatural, oníricos, ocultistas e esotéricos que se encontram imbricados com o científico.

O interesse deste trabalho, bem como seu objetivo, é justamente mostrar os reflexos das pseudociências e do oculto na narrativa fantástica do Modernismo hispano-americano (mais precisamente na narrativa fantástica de Rubén Darío) tentando expor porque influenciaram os modernistas na construção de seus contos fantásticos. Com o objetivo de atestarmos nossa proposta, escolhemos como *corpus* analítico de nosso trabalho os contos fantásticos “El caso de la señorita Amélia” e “La extraña muerte de fray Pedro”, ambos do escritor modernista nicaraguense Rubén Darío, autor que, juntamente com Leopoldo Lugones,

impulsionou a narrativa fantástica na América espanhola no final do século XIX. Os dois contos apresentam elementos próprios do Modernismo hispano-americano, como ambientes luxuosos, espelhos e retratos, o amor erótico, lugares exóticos e, sobretudo, o profundo interesse pelo tema do sobrenatural e do esotérico, além de serem muito representativos na contística fantástica do Modernismo hispano-americano. A seleção do *corpus* se baseia no fato de que, dentro dos elementos constitutivos dos contos em questão, encontra-se a presença de vários elementos de influência do ocultismo, esoterismo e pseudociências, fato este que queremos ressaltar para a relevância deste estudo. A organização e divisão de nosso trabalho se estrutura em quatro partes ou capítulos:

No primeiro capítulo “As bases do fantástico: das origens ao século XIX”, trataremos do fantástico propriamente dito, suas origens, desenvolvimento e as principais definições e teorias do fantástico como gênero. Em um primeiro momento, serão abordados os textos base que trabalham a construção e desenvolvimento da narrativa fantástica, reflexões teóricas e críticas precursoras sobre o tema do fantástico, bem como sua evolução. Realizaremos, nesse capítulo, uma breve explanação sobre como o homem se relacionou com o elemento fantástico desde seu surgimento nos primórdios da humanidade, até colocá-lo sob a forma literária que chegou ao século XIX.

No segundo capítulo, “A irrupção do fantástico hispano-americano”, trataremos dos principais fatores que propiciaram o surgimento da narrativa fantástica na América espanhola, desde suas raízes indígenas e origens míticas, passando pelas crônicas do descobrimento, até chegar nos principais contextos sociais e interferências externas que influenciaram a criação do conto fantástico hispano-americano no século XIX. Ainda neste capítulo, realizaremos uma elucidação sobre o Modernismo hispano-americano, as bases do conto fantástico modernista e a influência das pseudociências em seus contos fantásticos. Neste capítulo ressaltaremos também a forte influência de Ernst Amadeus Hoffman e Edgar Allan Poe na construção do fantástico modernista.

No terceiro capítulo “A expressão do ocultismo nos contos fantásticos de Rubén Darío”, trataremos das influências que exerceram os estudos ocultistas e esotéricos do autor na criação de seus contos fantásticos. Para a realização dessa proposta, faremos uma análise dos contos selecionados, como forma de demonstrar a presença das influências citadas anteriormente, na narrativa do escritor nicaraguense.

A explanação que fizemos acima, teve como objetivo expor brevemente, o interesse pela produção e desenvolvimento do presente trabalho. Esperamos que, através deste estudo, possamos contribuir de maneira estimulante, relevante e proveitosa aos estudos da narrativa

fantástica, sobretudo da literatura fantástica hispano-americana e de Rubén Darío, agregando elementos e saberes ao conjunto de estudos acerca de sua obra como um todo.

## CAPÍTULO 1 – AS BASES DO FANTÁSTICO: DAS ORIGENS AO SÉCULO XIX

### 1.1 Gênese e desenvolvimento de um gênero transgressor

Desde o início dos tempos, o homem serviu-se de sua imaginação para construir as histórias dos diferentes mitos e ritos, narradas desde a antiguidade, das mais belas formas e com os temas mais variados. As histórias ligadas ao medo estão diretamente relacionadas à mitologia e ao encanto dos rituais das culturas primevas, as quais criaram narrações sobre suas divindades e “castigos” enviados por elas, para punir uma conduta errônea ou uma negligência às mesmas. Esses relatos, povoados de elementos maravilhosos de fundo sobrenatural, sobre deuses, seres extraordinários e rituais sagrados, se propagaram entre os povos mais primitivos ao longo de muitas gerações, atravessando os tempos e refletindo crenças, histórias e acontecimentos de diferentes lugares e culturas, alimentando a imaginação popular e contribuindo com o enriquecimento cultural e das tradições de diferentes povos. A partir da criação de tais histórias fantasiosas, surgem os mitos e as narrativas míticas, que criam entes sobrenaturais, os quais seriam possuidores de características extraordinárias e responsáveis pela criação e pelo funcionamento do universo. Tais seres estão relacionados ao sagrado e deram origem às diversas expressões culturais de folclore, lendas e tradições. Segundo Mircea Eliade:

O mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos «começos». Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma «criação»: descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir (...) Em suma, os mitos descrevem as diversas e frequentemente dramáticas eclosões do sagrado (ou do «sobrenatural») no mundo. É esta irrupção do sagrado que *funda* realmente o Mundo e o que faz tal como é hoje. Mais ainda, é graças a intervenções dos Seres Sobrenaturais, que o homem é o que hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1963, p. 12-13)

A partir da criação das narrativas míticas, com o passar do tempo e a evolução da humanidade, surgem outros tipos de narrativa de tradição oral, como as lendas, oriundas da imaginação popular de um grupo ou de uma sociedade. Por meio dessas histórias, externavam-se medos, dúvidas e desejos. Por serem, ao princípio, de tradição oral, as lendas ganhavam, de acordo com cada nova narração, novos elementos, sofrendo assim constantes modificações no seu enredo. A cada adaptação, as histórias ganhavam novas perspectivas que as transformavam de alguma forma, dependendo do povo e do lugar, uma vez que cada cultura possuía uma gama

de fantasia dentro de sua própria organização. Os temas da literatura fantástica têm suas origens nesse tipo de narrativa oral, uma vez que as metamorfoses sofridas pelas histórias populares derivaram no que hoje conhecemos como narrativa fantástica. Essa forma literária ligada ao medo e ao sobrenatural tem sua gênese nos primórdios da humanidade, quando o homem tentava tomar consciência de seu entorno e de si mesmo:

Estudou-se muito o fantástico, mas limitou-se quase sempre ao fantástico escrito. É verdade que o gênero fantástico compreende legitimamente, ao lado de obras pertencentes à “grande” literatura, textos que provêm da literatura de massa, da infra ou da paraliteratura, qualquer que seja o nome dado pela qual é chamada. Mas nunca se consideram os temas e as formas do fantástico que pertencem à literatura oral e ao folclore. A análise literária é assim fiel à ligação que manifesta. A etimologia da palavra que designa seu objeto a literatura é assunto de letras, isto é, de escritura. De um lado, e mais curiosamente, os especialistas do folclore tiveram uma tendência a subestimar senão a apagar o fantástico em suas pesquisas, pois este parecia-lhes um domínio menos legítimo, menos digno, menos tradicional, talvez, do que o domínio dos contos maravilhosos ou dos provérbios. Daí a limitação do fantástico popular a um lugar afastado da pesquisa, próximo do terreno escorregadio onde se encontra os amadores de feitiçaria e de ocultismo. Assim se explica que quase não se pergunta sobre as ligações que existem entre fantástico escrito e fantástico oral, entre fantástico literário e fantástico folclórico. (MOLINO, 1980)

Como exemplo de produção fantástica surgida da tradição oral, podemos citar um dos contos mais importantes do gênero, “O homem de areia” (1815), do escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. O germen do conto citado foi concebido partindo de uma antiga lenda popular europeia. De acordo com a tradição original, o “homem de areia” é um ser encantado, uma entidade mágica que aparece todas as noites para fechar os olhos das crianças, concedendo-lhes sonolência, conferindo-lhes bons ou maus sonhos, de acordo com o comportamento que apresentaram durante o dia. Em outra versão da lenda, o “homem de areia” lança areia nas crianças para arrancar-lhes os olhos e levá-los como alimento para seus filhotes. A lenda serviu de inspiração para os diversos tipos de arte como a música, o cinema e a literatura. Autores como Hans Christian Andersen e E.T.A. Hoffman criaram versões literárias da lenda que ajudaram a torná-la imortal. Em sua versão, Hoffmann usa brilhantemente a lenda, tomando como base seu lado sombrio.

Em “O homem de areia”, o narrador conta a história de Natanael, um jovem estudante atormentado e vítima de lembranças traumáticas da morte de seu pai na infância, associadas a seus temores infantis relacionados à lenda popular do “homem de areia”. Natanael acredita, com todas as suas convicções e suas lembranças pueris, que o advogado de seu pai, Coppelius, é o próprio “homem de areia”, que aparecia para roubar-lhe os olhos. Esse temor, unido ao trauma da morte paterna, o perseguem durante toda a sua vida, levando-o à loucura e à morte.

Ao longo de toda a narrativa, fica estabelecida a dúvida acerca dos acontecimentos relacionados à aparição de Coppélius e à saúde mental de Natanael, conduzindo o leitor a sentimentos controversos de incerteza e ambiguidade, provocando ansiedade e inquietações constantes. Nesse conto, Hoffmann transforma com maestria uma lenda de tradição oral em um brilhante conto literário que servirá de referência para muitos escritores da literatura fantástica posterior.

O conto de Hoffmann é um dos grandes clássicos da literatura relativa ao medo e ao inquietante, esse tipo de literatura obteve muito êxito entre o público leitor em todas as épocas. O sucesso da literatura relacionada ao insólito reside justamente no fato de despertar emoções e sentimentos referentes aos instintos naturais e mais primitivos do homem, fomentando o interesse de autores e leitores para um mundo desconhecido e desafiante:

O terror cósmico aparece como ingrediente principal do mais remoto folclore de todos os povos, cristalizado nas mais arcaicas baladas, crônicas e textos sagrados. Na verdade, foi feição proeminente da complexa magia cerimonial, com seus ritos de conjuração de trasgos e demônios, que floresceu desde os tempos pré-históricos e alcançou seu máximo desenvolvimento no Egito e nos países semitas. Fragmentos como o Livro de Enoque e as Claviculae de Salomão ilustram bem o poder do fabuloso na mentalidade oriental antiga, e sobre coisas como essas fundaram-se sistemas e tradições duradouras cujos ecos obscuramente estendem-se ao presente. (LOVECRAFT, 1987, p. 7)

O medo, em suas diversas formas, seja de fantasmas, da noite, aos monstros sombrios, da solidão, de enfermidades, etc., nos põe em constante estado de alerta, despertando-nos emoções bastante intensas, apresentando-se como um instinto natural de sobrevivência e representando uma das características inerentes aos seres humanos:

Pois o “medo nasceu com o homem na mais escura das eras”. “Ele está em nós (...) acompanha-nos por toda a nossa existência”. Citando Vercors, que dá esta curiosa definição da natureza humana – os homens usam amuletos, os animais não os usam. Marc Oraison conclui que o homem é por excelência “o ser que tem medo”. No mesmo sentido Sartre escreve. “Todos os homens têm medo. Todos. Aquele que não tem medo não é normal, isso não tem nada a ver com coragem”. A necessidade de segurança é, portanto, fundamental; está na base da afetividade e da moral humanas. (DELUMEAU, 2009, p.23)

Segundo Lovecraft (1987, p. 9), “a emoção mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária”. De acordo com o escritor austríaco Leo Perutz (*apud* ROAS, 2011, p. 79), “el auténtico miedo, es el miedo del hombre primitivo cuando se alejaba del resplandor de la hoguera para adentrarse en la oscuridad, su miedo cuando caían rayos enfurecidos de las nubes

(...) ese es el miedo de verdad, el miedo primigenio de la criatura errante y solitaria”, ou seja, o medo que sentimos em nossos dias não se assemelha em absoluto ao medo de nossos antepassados, que após apagarem suas fogueiras, encontravam-se envolvidos pela completa escuridão solitária.

## 1.2 O medo por escrito. O desabrochar da literatura Gótica

Na literatura do final do século XVIII, nasce na Inglaterra, no seio da Ilustração, um tipo de narrativa literária que aparece como forma de contestar o desmedido pensamento racional ilustrado, o qual predicava o uso da razão como solução para todos os problemas da humanidade. O pensamento ilustrado, renegava todo e qualquer tipo de interesse pelos temas do sobrenatural. Como forma de combater tais excessos, surge a novela gótica, relacionada ao medo, ao horror e ao sobrenatural, como um tipo de narrativa que desejava romper com os padrões racionalistas do Iluminismo:

Gótico significa uma escritura do excesso. Ele surgiu na terrível obscuridade que atormentou a racionalidade e a moralidade do século XVIII. Ele joga uma sombra sobre os extasis desesperantes do idealismo e individualismo românticos e sobre as inquietantes duplicidades do realismo e decadentismo vitorianos. Atmosferas góticas - foscas e misteriosas - assinalaram repetidamente o retorno perturbador dos passados sobre o presente e evocaram sentimentos de terror e de humor. No século XX de formas variadas e ambíguas, figuras góticas continuaram a jogar uma sombra sobre o progresso da modernidade com antinarrativas que contavam o lado subterrâneo do Iluminismo e dos valores humanísticos (...). Na narrativa gótica aparecem figuras e elementos estereotipados que encarnam e evocam as angústias de uma cultura. (BOTTING *apud* CESERANI, 2006, p.90)

A partir da publicação, em 1764, de *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, a literatura gótica inaugura um tipo de narrativa de características relacionadas ao medo. As histórias góticas costumam estar ambientadas em espaços lúgubres, como florestas escuras e ameaçadoras, igrejas abandonadas, cemitérios ou castelos soturnos e mal-assombrados. Nesse tipo de narrativas, o terror é infundido através da presença do sobrenatural, que se ergue sobre temas relacionados à morte, ao horror, a maldições, à loucura, a amores de ultra tumba, a metamorfoses, a pactos com o diabo, ao duplo, etc. O elemento principal desse tipo de literatura é o medo, que funciona como elemento-chave e estruturador do enredo, indispensável nesse tipo de história. “El miedo era una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional: ocurre lo que no puede ocurrir, lo imposible deviene posible sin violar el orden científico de la realidad se le hace una zancadilla y se le obliga a ceder”. (ALAZRAKI *apud* ROAS, 2001, p. 271).

Desafiando a razão humana e contradizendo as regras do neoclássico e o didatismo promovido pelos iluministas, a narrativa gótica transitou entre a realidade e a fantasia através do acolhimento do extranatural. A presença do fantasma é recorrente nesse tipo de ficção, geralmente aparecendo, com o objetivo de voltar para cumprir uma missão ou vingar-se de alguém. Os fantasmas aparecem no gótico em muitas situações, com alguma intenção maléfica de atormentar os vivos e sua presença é usada pelos autores para estimular e intensificar a sensação de medo, levando o leitor a adentrar por mistérios que tomam grandes proporções gradativamente, produzindo-se suas aparições mais intensamente durante a noite, quando as sombras reinam sobre a Terra, despertando os terrores mais profundos:

Fantasmas, tempestades, lobos e malefícios tinham muitas vezes a noite por cúmplice. Esta, entrava em muitos medos de outrora, como componente considerável. Era o lugar onde os inimigos do homem tramavam sua perda, no físico e no moral. A Bíblia já expressara essa desconfiança em relação às trevas, comum a tantas civilizações, e definira simbolicamente o destino de cada um de nós em termo de luz e de escuridão, isto é, de vida e de morte. (DELUMEAU, 2009, p.138)

O gótico revela aspectos sombrios das relações humanas, apresentando-se como um tipo de literatura transgressora ao tratar de temas tabus e proibidos, como o incesto e a necrofilia, ultrapassando os limites sociais permitidos para o pensamento racionalista da época. Em suas tramas, são recorrentes o tema do pecado, da dor, corrupção, perversão e maldade humana. Todos esses, são elementos desencadeadores da violência, da crueldade e do sofrimento presentes em seus enredos, produto do comportamento execrável dos vilões.

Com seus monstros e fantasmas, os elementos da literatura gótica estavam organizados de maneira em que cada elo da trama pudesse contribuir para a criação de um clima de ilimitado terror e suspense arrebatador. Desde seus personagens à descrição do espaço, o autor desse tipo de narrativa tinha o objetivo de criar uma atmosfera inconstante e perturbadora, carregada de mistério, ambiguidade e confusão até o desfecho final, tais elementos se tornavam imprescindíveis para gerar uma tensão crescente na narrativa. A novela gótica está construída de modo a levar os protagonistas a enfrentar inúmeros perigos e desvendar os diversos enigmas que se apresentam de forma misteriosa, oculta e desconhecida. Segundo Lovecraft, a narrativa gótica criou “um tipo de cenário, de personagens-títeres e de incidentes (...) estimulou o desenvolvimento de uma escola gótica imitativa que a sua vez veio a inspirar os verdadeiros criadores do horror cósmico - sendo que a linhagem dos autênticos artistas começou com Poe” (LOVECRAFT, 1987, p. 15). No decorrer da trama, os personagens, que são sempre os mesmos: o vilão, capaz das maiores crueldades e imoralidades; a heroína, que sofre desde o



início até a revelação do grande enigma; o galã, dotado de grande beleza e portador das mais nobres virtudes. Todos eles passam por diversas situações prodigiosas e enigmáticas que geram, ao longo da trama, ambiguidade e incerteza até o momento em que a verdade impera e os mistérios são solucionados.

De acordo com Lovecraft, apesar de a literatura gótica haver sido apontada na época, como uma literatura rudimentar e sem qualidade, “tal era a ânsia da época por esses toques de mistério e antiguidade fantasmal, que ela reflete que foi recebida a sério pelos seus leitores mais equilibrados, e elevada, apesar da sua inépcia intrínseca, a um pedestal de excelsa importância na história literária” (LOVECRAFT, 1987, p.15). Esse tipo de literatura encontrou, em seu momento, um grande número de seguidores, entre leitores e escritores, abrindo, assim, uma série de possibilidades para novos tipos de narrativas como, por exemplo, a narrativa fantástica. A literatura gótica sucumbiu, por esgotarem-se as possibilidades de renovação e diversificação de seus enredos devido à intensa produção empreendida na época. Apesar da grande expansão e aceitação desse tipo de literatura pelos leitores, sua produção excessiva ocasionou, em pouco tempo, o desgaste de seus temas, resultando em um declínio no interesse do público leitor, que passou a criticá-la por conta de seus aspectos excessivamente extravagantes. Apesar de sua curta duração, foi um tipo de narrativa muito intensa, que deixou marcas profundas na literatura posterior, influenciando sobremaneira diversos gêneros literários da posteridade.

O instinto de libertação precipita-se no nascimento de uma nova escola literária: a escola “gótica” do horrível e do fantástico na ficção em prosa tanto longa como curta, cuja posteridade estava destinada a ser tão numerosa e em muitos casos tão esplêndida em mérito artístico. Pensando bem, é na verdade notável que a narrativa fantástica como forma literária definida e academicamente reconhecida tenha tardado tanto em acabar de nascer. O Impulso e a atmosfera são tão antigos quanto o homem, mas o típico conto de horror da literatura corrente é filho do século dezoito. (LOVECRAFT, 1987, p. 12)

A literatura fantástica, como a conhecemos na atualidade, é herdeira direta da novela gótica do século XVIII, que, apesar de sua curta duração, marcou os primeiros passos para a narrativa fantástica do século XIX, a qual conservou suas principais características.

### **1.3 Ascensão do fantástico**

No século XIX, a história ocidental foi marcada por grandes revoluções que levaram a humanidade a passar por profundas transformações, não apenas na esfera política e social, como também em outros setores. Todas essas mudanças geraram uma crise e uma renovação do

pensamento do homem da época. As guerras de independência fizeram com que o homem visse a vida com outra perspectiva. A partir de então, ele desejou a liberdade e a independência, surgiram os movimentos rebeldes, a repulsa às regras e ao regime político, surgiram os nacionalismos, a exaltação dos sentimentos perante a razão. A Revolução Industrial iniciada no final do século XVIII proporcionou o avanço tecnológico a diversos países, favorecendo o desenvolvimento industrial e econômico com bases no trabalho do proletariado. A sociedade se dividiu, então, por classes sociais. Surge a burguesia, detentora do poder econômico e político, deslocando, assim, a nobreza, de seu papel de poderio, e exercendo uma função materialista e utilitarista. Como consequência, as tensões sociais originárias dos câmbios de poder, se refletiram na política e no cotidiano. Acompanhando todas essas modificações, a literatura e as artes passaram a ser pensadas de outra forma.

Dentro desse contexto de transformação, manifestou-se na Europa e na América, na primeira metade do século, uma nova forma de conceber o mundo, que teve repercussões em todos os setores do cotidiano. “El ser humano quiso huir del presente, para lo cual ya no le servía la Antigüedad clásica. Había que buscar un nuevo punto de referencia” (FERRER; CAÑUELO, 2002, p.135). O Romantismo, como foi chamado, rompeu com os limites da razão através de suas ideias de liberdade criadora e exaltação dos sentimentos e da natureza, atuando como uma resposta ao neoclassicismo e suas regras que, de acordo com os românticos, eram antiquadas e ultrapassadas:

El agudo individualismo del hombre romántico da lugar en el escritor a un deseo de prescindir de las férreas normas del clasicismo, para llegar a la creación de una obra absolutamente personal. *Las viejas reglas son consideradas como trabas sin sentido* que se convierten al arte en un puro mecanismo, y se proclama la libertad literaria con juvenil entusiasmo. Ahora el poeta se dejará llevar confiadamente por su imaginación, por sus sentimientos, por su personal instinto. (LÓPEZ, 2006, p.463)

Esse novo modo de pensar a vida baseou-se no Idealismo, o qual preconizava que todo o mundo material estava pautado em um universo espiritual e idealizado, confrontando com o racionalismo acentuado do século das luzes. A concepção de vida romântica enalteceu e atribuiu à natureza poderes divinos. O Romantismo defendia a união do homem com o universo levando-o a perceber as questões do espírito, rechaçando o materialismo utilitário propagado no momento. Além da exaltação da natureza como fonte vital, no Romantismo enaltecia-se os sentimentos íntimos e profundos, o poético e o onírico, chegando seus autores, por inúmeras vezes a penetrar os caminhos do irreal e do desconhecido.

O instinto do escritor romântico “le denuncia la existencia de fuerzas sobrenaturales que escapan a todo conocimiento racional y una invencible angustia sobrecoge su ánimo. Se sabe víctima de un ciego Destino sin justificación e increpa a la Naturaleza, que contempla impasible su dolor.” (LÓPEZ, 2006, p. 462). Enveredando pelos caminhos relacionados ao lúgubre com tendências à extravagância e à loucura, à maldade e ao aflitivo, desemboca no insólito, uma vez que segundo os preceitos românticos, havia um eterno embate interior entre a alma e a razão, o mundo do sobrenatural, do invisível e do misterioso, com o racional e o mundo real. Por exaltar as misteriosas forças da metafísica, a melancolia e os sentimentos humanos mais profundos, o poeta romântico se acercou por diversas vezes à dissolução do “eu”, despertando um intenso pessimismo interior, levando-o a uma constante obsessão pela morte como forma de alcançar a plenitude espiritual. Na era romântica:

Las pasiones individuales adquirieron mayor energía, no templadas ni modificadas por el trato de la vida común (...) El hombre puesto en íntima comunicación con el Ser Supremo, infinito, inmenso e indefinible, y obligado a merecer su amor, a temer su justicia, debió dar a sus deseos e inspiraciones religiosas aquella vaguedad sublime, aquella dirección indefinida que es propia del pensamiento cuando se lanza en el abismo de la inmensidad; y volviendo después sobre sí mismo y examinando los senos más profundos del corazón, descubrir los dos hombres contrarios que en él existen en lucha perpetua: uno sometido a la razón; otro que quiere romper el freno y abandonarse al arbitrario de las pasiones. (LISTA, 2011, p.770).

A disposição ao fantástico durante o Romantismo, com tendências ao visionário e ao irracional, surgiu como um movimento de reação ao exacerbado racionalismo ilustrado. O estilo romântico de pensamento voltou-se para os aspectos mais íntimos da alma humana: a fantasia, o inconsciente e a relação entre o homem e o divino. A literatura fantástica tem suas origens na novela gótica do século XVIII, porém firmou suas raízes solidamente no século XIX, sendo fortemente influenciada pelas ideias românticas e sua tendência ao extraordinário, aos temores irracionais, às dúvidas sobre a morte e às incertezas do espírito, favorecendo, através da liberdade criativa, as manifestações do sobrenatural e do inconsciente.

Na literatura fantástica do século XIX, os temas que se situaram no limiar entre o natural e o inusitado, se converteram em fonte de inspiração. Figuras como o diabo, bruxas, feiticeiros, aparições, e toda uma gama de motivos relacionados ao extranatural, que ficaram de fora dos textos da Ilustração no século XVIII, adentraram a nova centúria através da estética romântica com seus personagens símbolos e transgressores das leis naturais, produzindo assim um choque na ordem equivalente ao mundo orgânico e uma ruptura das leis do nosso cotidiano. De acordo com David Roas:

Los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. Esa constatación de que existía un elemento demoníaco tanto en el mundo como en el ser humano, supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que solo podía ser comprensible mediante la intuición idealista. Se hizo evidente, por tanto, que existía, más allá de lo explicable, un mundo desconocido tanto en el exterior como en el interior del hombre, con el que muchos tenían que enfrentarse. Y la literatura fantástica se convirtió, así, en un canal idóneo para expresar tales miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizado. (ROAS, 2001, p.23)

Segundo Jiménez; Cáceres (2007, p. 197), “la estética del terror es uno de los descubrimientos del Romanticismo. Poetas y prosistas se recrean en la descripción de cadáveres nauseabundos, esqueletos cariados y otras lindezas por el estilo (...) plasmación de las aspiraciones humanas más profundas”. A peculiar sensibilidade romântica, manifestou-se em grande medida pela inquietude do homem ante seus eternos conflitos existenciais e contendas entre sua realidade e suas frustrações pessoais, que o levaram a navegar por caminhos insólitos e misteriosos, com o desejo de conhecer seu interior e sua realidade espiritual. A narrativa fantástica do Romantismo amiúde cruzou os limites entre a razão e a fantasia, mergulhando em ambientes insólitos e melancólicos, servindo de veículo para o homem romântico libertar-se de sua angústia íntima em relação a seu destino.

A literatura fantástica atravessou os séculos e chegou aos tempos atuais, passando por algumas metamorfoses e conhecendo novos temas e perspectivas (até mesmo novas denominações), uma vez que, para parte da crítica, o gênero fantástico não está preso a um pensamento ou a uma escola literária, sendo um gênero que evolui sem perder suas atribuições. De acordo com Rosalba Campra (*apud* ROAS 2013, p.74), “A função do fantástico tanto hoje como em 1700, ainda que por mecanismos bem diferentes (...) continua sendo a de iluminar por um instante, os abismos do incognoscível que existe dentro e fora do homem, de criar assim uma incerteza em toda a realidade”, ou seja, apesar das mudanças sofridas, o fantástico continua com sua missão de desestabilizar a nossa realidade, inserindo-se em nosso cotidiano, alterando nossa rotina e provocando inquietações e questionamentos de valores, conduzindo-nos pelos caminhos da fantasia fazendo-nos refletir sobre nossas próprias verdades interiores. Segundo Roas (2013, p. 147), “os recursos para objetivar o impossível têm variado com o tempo (...). E não só porque se produziram essas modificações na concepção do real (...) o fantástico é um gênero e, portanto, está marcado por convenções que todo autor e leitor devem conhecer”. O

que não se pode negar é que com o passar do tempo, o fantástico se transformou, adquirindo novas formas e novos conceitos, adequando-se e acompanhando a evolução de cada época.

#### **1.4 Das propriedades do fantástico: definições, teorias e elementos constitutivos**

No século XIX, surgiu o conto fantástico, propondo ao leitor a afirmação do insólito e do inexplicável no seio da vida cotidiana, aparecendo como uma nova forma de conferir sentido e repensar o misterioso. Conforme Lola López Martín (2009, p.28), “en el siglo XIX el término cuento alcanza mayor aceptación, y la producción breve mayor reconocimiento, aunque el tipo de narración a la que se refiere continúa sin alcanzar una definición precisa”. Por seu caráter breve, o conto foi o gênero que melhor se amoldou às narrativas fantásticas de então, convertendo-se em seu gênero por excelência. Nos contos desse período, o efeito fantástico se dava através do suspense crescente e inquietação ao longo da narrativa, sendo mantido até o final do relato, devido em parte à sua concisão.

Segundo David Roas, o êxito do gênero conto se deu justamente por atender às exigências dos leitores da época. Nesse século, um grande número de jornais e revistas, foram criados pelos escritores românticos, com o propósito de defender as ideias de sua nova estética. Através desses meios, o conto fantástico encontrou seu lugar, cativando a atenção do público leitor, figurando como uma das principais publicações da imprensa escrita.

Dos factores serán la base de su éxito: temáticamente, se convirtió en el género más receptivo y más adecuado para expresar la inclinación a lo macabro, a lo patético, a lo fantástico y a lo sentimental del romanticismo europeo; y, a la vez, su corta extensión se adaptaba perfectamente al formato exigido por las publicaciones periódicas (el vehículo idóneo para su expansión), pues sus pocas páginas permitían su publicación en un número, lo que también respondía a las necesidades del lector moderno, que apenas disponía de tiempo para la lectura. (ROAS, 2012)

O conto fantástico surgiu dentro de um contexto que vai mais além da literatura, representando o enfrentamento entre o real e o fabuloso, desenhando-se como um novo tipo de ficção, constituída de uma grande liberdade criativa partindo do oculto e do invisível, quebrando os rígidos esquemas do cientificismo positivista, da mesma forma que a novela gótica rompeu com o racionalismo excessivo de sua época. Ao ultrapassar as fronteiras entre o sonho e a razão, entre o corriqueiro da rotina habitual, possível e real e o desconhecido, o conto fantástico, forjado no cerne do Romantismo e carregando seus principais atributos, revelou-se como um tipo de narrativa de caráter transgressor das leis naturais e insurgentes, que de acordo com David Roas:

Essa característica transgressora é a que determina seu valor no conto fantástico. Baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real como possível irrealidade. (ROAS, 2013, p.32)

O grande referente literário do conto fantástico no século XIX foi E.T.A. Hoffmann, que introduziu em seus contos o fantástico dentro da realidade cotidiana, em um âmbito próximo da vida prática como forma de causar um maior impacto e um maior acercamento ao mundo do leitor. Nos relatos de Hoffman, a ação se desenvolve sem que se resolva o mistério, mantendo-se o suspense e a indecisão até o final do conto, que se conclui sem uma explicação concreta dos fatos ocorridos. Os acontecimentos insólitos de seus contos fazem com que a crítica o “considere justamente como uno de los iniciadores de lo fantástico moderno. Sugiere más que ilustra las premisas de la narración fantástica pura, y su influencia se hará notar (...) en la tradición del cuento fantástico moderno” (FERRERAS, 1995, p.34). O fantástico, em Hoffmann, se manifesta sutilmente penetrando no cotidiano através de pesadelos e desequilíbrios interiores, de personagens alucinados e traumatizados que parecem padecer algum transtorno ou conflito psicológico. Assim, completa Ceserani:

Na obra de Hoffmann se encontram, como vimos, um perfeito e amplo repertório de procedimentos e de temas da literatura fantástica. Com ele, o inexplicável se esconde na cotidianidade mais simples e banal, realista e burguesa; os procedimentos da hesitação se tornam técnica narrativa; os pontos de vista se problematizam, as tendências icônicas e representativas da narração, aparecem tematizadas; as potencialidades criativas da linguagem e em particular da metáfora se tornam elementos geradores de efeitos do fantástico; temas como aquele do duplo, da loucura, da vida após a morte se interiorizam e geram projeções fantasmáticas. (CESERANI, 2006, p. 90)

O conto fantástico começou a tomar formas concretas no século XIX, no entanto foi somente a partir do século XX que surgiram as primeiras tentativas de definição e atitudes críticas sobre a literatura fantástica, passando esta a ser objeto de atenção privilegiada no âmbito dos estudos literários. Contudo, Filipe Furtado (1980, p. 9) afirma que, até por volta da década de 1950, havia uma grande dificuldade de definição do fantástico. De acordo com ele, muitas vezes os críticos ao fazerem uma avaliação subjetivista sobre o gênero não se atreviam a elaborar conceitos sólidos que oferecessem bases literárias firmes a seus estudos. Conforme nos

afirma Bellemin-Noel em *Notes sur le fantastique (textes de Theophile Gautier)*, “qualquer síntese do que se chama «o fantástico» é atualmente prematura por as investigações estarem ainda em curso” (FURTADO, 1980, p. 16). Rosemary Jackson em seu ensaio *Lo «oculto» de la cultura* explica que:

Lo fantástico ha sido postergado de forma constante por parte de los críticos, que lo han considerado una adhesión a la locura, la irracionalidad o el narcisismo, frente a las prácticas más humanas y civilizadas de la literatura «realista». Belinsky por ejemplo, condenó *El doble* de Dostoievsky por sus «colores fantásticos», y afirmó que «en nuestro tiempo, lo fantástico solo puede tener cabida en un sanatorio mental, y no en nuestra literatura». De forma parecida, Walter Scott tuvo en poco los cuentos de E.T.A. Hoffmann porque se deslizaban por el fio de la insania y no se «conciliaban con el gusto». Su implícita asociación con lo bárbaro y lo no humano ha exiliado lo fantástico en los límites de la cultura literaria. (JACKSON, 2001, p.142)

A maioria dos críticos concorda que o fantástico é a irrupção do irreal dentro de nossa realidade cotidiana, ou seja, uma perturbação de nossa ordem. Seu objetivo é desequilibrar as leis de nossa vida prática e cotidiana, irrompendo o “sobrenatural” de nosso dia a dia e de uma situação que nos é familiar, causando uma fissura na realidade que conhecemos. Recolhendo alguns conceitos, apresentaremos a seguir algumas apreciações e obras críticas fundamentais para os estudos da literatura fantástica e sua construção enquanto gênero.

De acordo com estudiosos, como Roger Callois, “o fantástico é ruptura da ordem desconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso”. (FURTADO, 1980, p. 19). Louis Vax, em *A arte e a literatura fantástica* (1974), afirma que:

A narrativa fantástica pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável (...). Colocamos aqui o dedo sobre uma antinomia do fantástico; o real é tranquilizador porque nele não se encontram fantasmas, o imaginário é o também, visto não nos ameaçar. A arte fantástica deve introduzir terrores no seio do mundo real. (VAX, 1974, p. 8-9)

Em seu ensaio *Das Unheimliche* (1919), traduzido ao português como *O inquietante* ou *O estranho*, Freud afirma que o inquietante “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (p. 329). O sentimento de indecisão ante o desconhecido e o perigo iminente e possível, que torna nossa rotina inexplicável e inusitada, nos põe em estado de alerta, nos despertando emoções ligadas à insegurança e ao desamparo, nos levando a sensações de angústia e até mesmo de medo e pavor. Quando alguma ocorrência ao nosso redor desestabiliza nosso sustentáculo, mudando repentinamente nossa rotina habitual ou quando algo a que

estamos acostumados, foge ao nosso controle e entendimento, nos colocamos em estado constante de atenção, e é nesse momento que surgem os medos e as inquietações, como um estado de alerta para fins de preservação de nossa vida e saúde mental.

O acontecimento extraordinário gera uma dúvida, a qual não conseguimos explicar pelos meios da razão. Freud parte da literatura fantástica para atestar, tomando como exemplo, o conto de E.T.A. Hoffmann, “O homem de areia”, que o “inquietante” é algo que nos é familiar e forma parte de nossa vida cotidiana. Ao adentrar os caminhos do fantástico, o pai da psicanálise explica o sentido do *Unheimliche*, asseverando que nenhum outro escritor conseguiu produzir os efeitos inquietantes no leitor, como Hoffmann. Segundo Freud (1919, p.350), “Hoffmann é o inigualável mestre do inquietante na literatura”, possuindo a arte de manter a indeterminação até o final, sem permitir que o leitor se aparte do texto, não conseguindo fazer conjecturas sobre o desfecho da última cena.

Ao escrever sobre o forte sentimento de inquietude despertado pelo texto fantástico, Freud adverte que, o “angustiante”, é algo que nos é desconhecido, que se esconde e que um dia aparece desde nosso cotidiano, surpreendendo e causando desconforto e assombro, porém, é preciso ressaltar que nem todos os leitores o sentem da mesma forma. Algumas pessoas são mais suscetíveis de vivenciar este terror, chegando a sentir no próprio corpo físico, as consequências de sua aflição. No entanto, os efeitos gerados pelo fantástico vão além do subjetivismo do leitor.

#### **1.4.1 O papel do narrador na narrativa fantástica**

Para se contar uma história, qualquer que seja ela, conto, romance, etc., há de se ter um narrador que exerça o importante papel de contar uma história. A narração, ou seja, o ato de narrar é a maneira que o narrador encontra de dar forma a contos e narrativas em geral, e o modo escolhido por ele é o que nos faz conhecer e participar, ainda que de maneira externa, da ação. O papel do narrador é de fundamental importância na narrativa, uma vez que através dele a história nos é apresentada, bem como todos os seus detalhes, que serão fundamentais para um bom entendimento do enredo.

De acordo com Anderson Imbert (2007), o processo de narrar depende de uma pessoa que conta, da mensagem transmitida e de um receptor. No caso do texto escrito, a interlocução literária começa com um escritor que constrói um texto, chegando este até seu receptor, o leitor. Apesar de toda a importância do narrador, em todas as tramas existe um criador que atua na gênese da narrativa, ou seja, o escritor. “Sin el escritor no hay narración, pero el narrador que



salió del escritor es la persona ideal que asume la función de narrar dentro de un texto.” (IMBERT, 2007, p. 45) No entanto, não podemos confundir o papel destas duas figuras, “en el texto de un cuento, el narrador ya no es el mismo escritor con quien podríamos toparnos en cualquier esquina de la ciudad. Es un narrador ideal que reemplaza al escritor real.” (IMBERT, 2007, p. 45). Segundo Imbert, ao iniciar o processo narrativo, o escritor se transforma em narrador passando a ser a voz da narrativa, ou seja, o sujeito da enunciação, ao contar a história, passa a ser o narrador e não mais o escritor. O escritor desenha, constrói e dá toda a estrutura e suporte necessários à trama, para que o narrador propague sua criação.

Em nosso trabalho, por exemplo, ainda que Rubén Darío deixe escapar através de sua narração, seu fascínio por suas experiências relacionadas com as ciências ocultas, elas ao serem narradas enquanto histórias, se fazem ficção pelo simples fato de estarem encerradas em um contexto artístico literário. Neste momento, o escritor Rubén Darío dá voz a um narrador, que conduz e desenvolve os acontecimentos, tornando-os acessíveis ao conhecimento do leitor.

No que diz respeito aos tipos de narrador, Enrique Anderson Imbert em seu livro *Técnica y teoría del cuento* (2007), os classifica em dois tipos: narrador “sin rostro” e narrador “con rostro”. Segundo Imbert, o narrador “sin rostro” forma parte da narrativa, no entanto, no texto não são reveladas suas características físicas ou psicológicas, atuando apenas como um participante do conto que narra os acontecimentos. “La acción pasa por su consciencia: evita usar el pronombre «yo» y si bien está presente en el cuento (¡esto es inevitable puesto que él es quien cuenta!) carece de características personales; el lector no sabe cómo es físicamente” (IMBERT, 2007, p. 45). A segunda classe de narrador proposta por Imbert é o narrador “con rostro”, ou seja, neste caso o narrador forma parte da história como um dos personagens, atuando como protagonista ou não. Suas características físicas e psicológicas são bem evidenciadas, formando uma parte importante da trama. “Aparece vivo y visible, con rasgos fisonómicos marcados, y siente a sus anchas usando tanto el «yo» como el «él». (IMBERT, 2007, p. 45). Esta segunda classificação proposta por Imbert é bastante pertinente para nosso trabalho, já que em uma das obras de nosso *corpus*, “El caso de la señorita Amelia”, o protagonista, que após uma parte do conto se converte em narrador, é apresentado ao leitor de forma detalhada ao princípio e depois assume a narrativa usando a primeira pessoa.

No caso particular da narrativa fantástica, o papel do narrador é de vital importância para a manutenção de seu efeito inquietante. Uma das características do conto fantástico é apresentar-se ao final com dois prováveis desfechos, um que obedece à ordem racional da realidade e outro que explora a hipótese do sobrenatural. O narrador deste tipo de ficção deve ser capaz de narrar os acontecimentos de modo a criar um clima, que leve a um final que

provoque tanto no leitor quanto nos próprios personagens, sentimentos ambíguos de dúvida e inquietação sobre os fatos narrados, impossibilitando-os de escolherem um caminho em concreto.

De acordo com Enrique Anderson Imbert: “El narrador de lo sobrenatural prescinde de leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicaciones que la de su propio capricho cuenta una acción absurda, imposible” (IMBERT, 2007, p. 173). Essa impossibilidade de resolução gera uma hesitação, que é de fundamental importância, uma vez que o conto fantástico “juega con los desequilibrios entre lo dicho y el silencio, combinación que constituye el relato fantástico como un tipo particular de proceso comunicativo dentro de ese tipo particular que es a su vez la ficción.” (CAMPRA, 1991, p.51)

Esse jogo entre o dito e o não dito, foi denominado por Rosalba Campa de “vazio narratológico”. De acordo com Campa, esse é um elemento que funciona como uma das chaves para a construção do fantástico, uma vez que uma das características desse tipo de narrativa é a presença de elementos e situações que escapam à ordem natural do cotidiano. Em nossa concepção, os vazios narratológicos de Campa se aplicam à narrativa fantástica de forma inevitável e necessária, já que, a “realidade fantástica” se apresenta através de silêncios e lacunas que ficam em aberto para a criação do sentimento de ambiguidade por parte dos envolvidos com o texto ao final das narrativas.

Com relação à pessoa da narrativa, por inúmeras vezes o narrador fantástico narra em primeira pessoa, contando a história desde um lugar de testemunha dos fatos, participando como um dos personagens da diegese, e converte-se no que Gérard Genette (1972) denominou de narrador intradiegetico<sup>1</sup>, ou seja, aquele que participa da diegese como um personagem.

Conforme afirma Todorov: “Nas histórias fantásticas, a narradora fala geralmente em primeira pessoa: é um fato empírico facilmente verificável (...) as exceções são quase sempre textos que, desde vários pontos de vista, afastam-se do fantástico.” (TODOROV, 1981, p. 44). Todorov cita ainda várias obras para exemplificar o papel do narrador em primeira pessoa, entre elas, “A Vênus de Ille” do escritor francês Prosper Mérimée, em que o narrador é um dos personagens que observa todas as ações e as narra segundo suas próprias impressões e experiências vividas dentro da trama. De acordo com Filipe Furtado, este tipo de narrador “trata-se, portanto, de uma figura com dupla incumbência, de um *narrador-actor*, que na maioria das vezes coincide com um comparsa e não propriamente com o protagonista” (FURTADO, 1980, p.110). É exatamente o que ocorre em “A Vênus de Ille”, em que o narrador

---

1-Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins, VEGA, Lisboa 1972, p. 227

não é o protagonista, porém é apresentado na narrativa como um senhor muito respeitável que integra a trama sem, no entanto, interferir diretamente em seu desenvolvimento principal.

### 1.5 Concepções do gênero fantástico

Por volta da segunda metade do século XX, diversos estudiosos e críticos se inclinaram rumo a uma definição do gênero fantástico, suscitando muitas discussões e numerosas investigações dirigidas tanto a delimitar seus domínios específicos, como analisar suas diferentes vertentes. Somente na década de 1970, com o lançamento do livro *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, voltado aos estudos do fantástico, o gênero ganha bases literárias mais sólidas e efetivas. A obra de Todorov torna-se um marco para os estudos sobre o gênero, convertendo-se na obra crítica mais completa e organizada sobre o gênero fantástico, realizada até os dias atuais.

De acordo com Todorov, para que o fantástico gere o efeito inquietante, é de suma importância que os elementos constituintes do gênero se combinem, de modo a produzir uma tensão permanente no leitor, mantendo sua dúvida até o final da intriga. Essenciais para a composição do fantástico, a transgressão da realidade, a vacilação e a ambiguidade são de fundamental relevância para manter a identificação do leitor com o personagem e para seu envolvimento com a trama, atuando como instrumentos geradores da inquietude e do sentimento de insegurança sobre uma situação desconhecida.

Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico. Alguns anos depois, um autor inglês especializado em histórias de fantasmas, Montague Rhodes James, repete quase os mesmos termos: “É às vezes necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas teria que adicionar que esta porta deve ser o bastante estreita como para que não possa ser utilizada” (pág. VI). Uma vez mais, duas são as soluções possíveis. (TODOROV, 1981, p. 16)

Todorov define o gênero fantástico tomando como exemplo algumas obras escolhidas por ele para ilustrar suas teorias. Para que entendamos melhor o fantástico, o autor elenca vários textos de diversos autores, dando exemplos através de trechos de obras, discorrendo sobre a linguagem usada no fantástico para a manutenção da ambiguidade e da incerteza até o final da trama que, segundo o crítico, funcionam como elementos principais para o completo sucesso de uma narrativa fantástica. A primeira obra escolhida é uma das precursoras do fantástico

moderno, “O diabo apaixonado”, do século XVIII, do escritor francês, Jacques Cazotte. Nela, o autor leva o leitor a compartilhar com o personagem principal, Álvaro, a incerteza sobre a procedência e as origens de sua companheira Biondetta. Segundo Álvaro, Biondetta pode perfeitamente ser um diabo, porém se comporta como uma mulher real, fato que o deixa muito confuso. A dúvida de Álvaro e do leitor permanece à medida que a trama segue. Ao ser confrontada, Biondetta responde que não é um diabo e sim uma sílfide. Nesse momento gera-se uma grande ambiguidade a respeito das intenções de Biondetta, pois não se sabe se ela responde de maneira irônica ou se realmente por algum motivo íntimo, se sente realmente uma entidade sobrenatural. O fato é que toda a insegurança de Álvaro em relação a sua amada recai também sobre o leitor. Segundo Todorov (1981, p. 20), “esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra”. Na narrativa de Cazotte, é criada toda uma atmosfera de dúvidas e ambiguidades. De acordo com Todorov (1981), “há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico”. Todorov assevera que:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.  
(TODOROV, 1981, p. 16)

Todorov afirma que o fantástico se alimenta da incerteza e que, no momento em que se escolhe uma explicação, saímos dele e entramos em gêneros “vizinhos”, como o estranho e o maravilhoso:

Examinemos com mais atenção estes dois vizinhos. Advirtamos que em cada um dos casos surge um subgênero transitivo: entre o fantástico e o estranho, por uma parte, e o fantástico e o maravilhoso, por outra. Estes subgêneros compreendem as obras que mantêm comprido tempo a vacilação fantástica, mas acabam finalmente no maravilhoso ou o estranho. (TODOROV, 1981, p. 25)

A tabela abaixo, baseia-se na classificação feita por Todorov para explicar o gênero fantástico e seus “vizinhos”, o Estranho e o Maravilhoso:

<b>Estranho Puro</b>	<b>Fantástico Estranho</b>	<b>Fantástico puro</b>	<b>Fantástico Maravilhoso</b>	<b>Maravilhoso Puro</b>
Acontecimentos que podem ser explicados pela razão, porém são inquietantes	Acontecimentos que parecem sobrenaturais, mas que tem explicações racionais	Gera uma hesitação no leitor e/ou personagem. Ao final da obra não há uma explicação para os fatos insólitos	As histórias começam como fantásticas e acabam no sobrenatural	O fato sobrenatural não suscita nenhuma reação especial nem no leitor nem no personagem.
<i>A Queda da casa de Usher</i> Edgar Allan Poe	<i>O manuscrito encontrado em Zaragoza</i> Jean Potocki	<i>A pata do macaco</i> W.W. Jacobs	<i>A morta apaixonada</i> Théophile Gautier	Contos de fadas e Ficção Científica

Fonte: Tabela elaborada pela autora a partir do texto de Todorov *Introdução à literatura fantástica* (1981, p. 25)

De acordo com Ceserani (2006, p.7), “Todorov teve o grande mérito de “promover”, no final dos anos 60 - e de chamar a atenção dos estudiosos de todo o mundo, com uma operação crítica e historiográfica brilhante - todo um filão literário intacto da modernidade, que é a literatura de modalidade fantástica”. Porém, as classificações de Todorov causam bastante polêmica por estarem consideradas como estruturalistas e restritivas. No entanto, apesar de todas as discussões em torno de suas teorias, todos os que estudam o insólito, recorrem, de uma maneira ou de outra, à obra crítica de Todorov, seja para concordar, discordar ou criar novas teorias. O incontestável é que *Introdução à literatura fantástica* é a principal referência para os estudos do gênero fantástico, convertendo-se em obra chave para os estudos literários deste gênero.

Concordamos com a importância das teorias de Todorov a respeito da ambiguidade e vacilação, porém entendemos que além dos elementos citados pelo autor, outros elementos de igual importância são necessários para a criação do efeito fantástico. Dentre esses elementos, não podemos deixar de citar a presença do sobrenatural como um recurso importante para a produção do fantástico, ainda que ele não seja componente exclusivo desse gênero. Outras obras da literatura como *La Chanson de Roland*, *A Ilíada*, *A Odisseia*, entre outras, apresentam situações sobrenaturais, sem serem necessariamente classificadas como obras fantásticas:

Por fim, tal importância revela-se também na globalidade da literatura pois, além de se tornar absolutamente necessário ao fantástico ou ao maravilhoso e muito frequente no estranho, o recurso à temática sobrenatural na ficção ultrapassa de longe as fronteiras destes gêneros. De facto, muitas obras que nada têm a ver com eles incluem

parcelas da ação ou personagens de índole meta-empírica, ainda que sem carácter dominante. (FURTADO, 1980, p. 21)

Felipe Furtado apresenta uma distinção entre os tipos de sobrenatural, os quais ele denominou de negativo e positivo. O sobrenatural negativo, de acordo com Furtado (1980), é aquele que favorece o fantástico por ser representado por seres malignos e entidades do Mal, como possuídos, espectros assustadores, seres perversos, monstros, personagens que realizam pactos diabólicos, praticam necrofilia, etc., ou seja, toda uma gama de personagens e situações que revolvem o real, trazendo a desordem do cotidiano à tona, nos despertando desconforto e aflição. O sobrenatural positivo, na visão de Furtado, ligado às forças do Bem, está representado por aqueles seres sobrenaturais que ajudam no reestabelecimento da ordem, como fadas e entidades da natureza, que ajudam as pessoas a encontrarem seu caminho e sua felicidade. Dentro do sobrenatural positivo, entram também as histórias de carácter religioso, em que o insólito se explica pela presença dos milagres de Deus, da Virgem ou de outras divindades. Este sobrenatural está mais ligado ao maravilhoso, por não despertar dúvidas nem inquietações e sim bons sentimentos de alegria e deleite. Segundo Furtado (1980, p.24), o sobrenatural positivo, “se revela desfavorável à construção do fantástico por ser tradicionalmente considerado não como transgressor da ordem natural das coisas, mas, até, como elemento coadjuvante, não raro decisivo, no ordenamento e no equilíbrio do real”.

Contudo, apesar de ressaltarmos sua importância, não consideramos a presença do elemento sobrenatural, condição fundamental para a constituição do texto de carácter fantástico, haja vista que nem todas as narrativas do gênero envolvem a presença de seres extraordinários. Narrativas como “A princesa Brambilla”, de Hoffmann e “Aurélia”, de Nerval (contos em que o sobrenatural não aparece), despertam a dúvida no leitor e nos personagens até o final da trama, usando para isso um tipo de linguagem que nos faz hesitar, mantendo a todo momento a ambiguidade dos acontecimentos. Outro exemplo de conto fantástico que não possui a presença direta do sobrenatural é “A pata de macaco”, de W.W. Jacobs, que apenas sugere sua presença, não mostrando em nenhum momento o aparecimento concreto de algum ser anômalo e ameaçador. Conforme Roger Callois:

En el relato de Jacobs, la influencia del talismán fantástico, la pata de mono, que gobierna el desarrollo de los hechos, no es legible más que un encadenamiento de causas que no obstante permanecen equívocas. Los tres deseos son satisfechos sin ruptura manifiesta del orden del mundo: un accidente en una fábrica, el pago de una indemnización, los golpes dados a la puerta de una casa durante la noche. Todo se explica sin duda por el poder maléfico de la pata de mono, pero quien no estuviera en el secreto, quien omitiera el poder de la reliquia fatal, no descubriría en el drama más que coincidencias y autosugestión. (CALLOIS *apud* ROAS, 2001, p.271)

No conto, o terror se desenvolve desde o início até o final, mantendo o leitor e os personagens em um suspense constante e crescente. Em “A pata de macaco”, o fantástico se produz após a narração de um dos personagens, o Sargento – major Morris, sobre a história de uma pata de macaco dissecada adquirida por ele em uma viagem à Índia. Segundo Morris, o objeto estaria dotado de poderes mágicos, concedendo a todos aqueles que a possuísem o direito de realizar três desejos, porém o sargento adverte que é preciso estar preparado para as consequências de tais pedidos (infundindo a partir desse momento, tanto nos personagens quanto no leitor, um sentimento de dúvida e inquietude). A família White, de posse do amuleto, começa a realizar seus desejos. Logo após o primeiro pedido, sucede uma terrível tragédia que eles logo atribuem à pata. O suspense é mantido do início ao fim, mantendo a inquietação e a incerteza do leitor ante os acontecimentos gerados pela crença dos personagens nos poderes do talismã.

## **CAPÍTULO 2 – O FANTÁSTICO HISPANO-AMERICANO: DOS CRONISTAS AOS MODERNISTAS**

### **2.1 Os primórdios do fantástico hispano-americano**

As raízes do fantástico hispano-americano e seus temas encontram-se presentes e bastante consolidados bem antes da chegada de Cristóvão Colombo à América. Através de suas lendas e tradições, o fantástico na América espanhola foi forjado partindo do legado de seus povos primevos. Os nativos possuíam religiões politeístas e cada um de seus deuses possuía sua própria história e rituais. O culto aos diversos deuses estava repleto de cerimônias tanto de adoração, de obediência, e até mesmo de sacrifícios humanos praticados por alguns povos, como os Astecas. Os mitos, lendas e cultos rendidos aos diversos deuses e heróis, foram criados como um meio de explicar a natureza e seu entorno. Os autóctones acreditavam que, ao serem adorados e cultuados, seus deuses lhes permitiriam sobreviver a uma natureza tão grandiosa e ameaçadora. As histórias míticas, criadas pelos povos nativos, renderam inúmeras narrativas de tradição oral de caráter maravilhoso e foram o ponto de partida para o fantástico na América, onde ficaram marcadas através das tradições hispano-americanas até nossos dias.

A vida ritual, complexa e totalizante, absorvia uma parcela imensa das energias e recursos da comunidade. Algumas características comuns aos múltiplos ritos podem ser indicadas. Em primeiro lugar, o minucioso cuidado que presidia a cada detalhe, cada gesto e cada palavra. Tudo, inclusive os ornamentos das vítimas e sacerdote era rigorosamente ordenado. (...). Numerosos ritos consistiam em uma encenação: os personagens, frequentemente as futuras vítimas, vestidos como a divindade em foco, simulavam suas ações características ou episódios de sua história mítica. Os cantos religiosos que se executavam simultaneamente descreviam essa pantomima sagrada. (SOUSTELLE, 2002, p.73)

No período das grandes Navegações, nos séculos XV e XVI, portugueses e espanhóis, almejando descobrir novos domínios, se aventuraram pelas águas do chamado Mar Tenebroso, como era conhecido na época o Oceano Atlântico. Esse mar era assim denominado por possuir rotas inexploradas e desconhecidas, gerando toda uma rede de especulações sobre seu percurso. Acreditava-se que no Atlântico existiam seres monstruosos de várias espécies como sereias, tritões e serpentes marinhas que engoliam homens e que afundavam navios em suas águas escuras e tempestuosas. Antes mesmo da chegada aos novos domínios, a fantasia ocupava a imaginação dos navegadores, que admitiam que esta parte do planeta estava habitada por seres extraordinários e sobrenaturais. Segundo Oscar Hahn (1978), antes de haver saído de águas espanholas, Colombo já ouvia falar sobre histórias e seres mitológicos, que poderia encontrar



na chegada à terra desejada, no caso, as Índias. “Colón veía sirenas, porque las sirenas estaban representadas en todos los mapas medievales. Creía firmemente que estaba recorriendo el mundo descrito por Marco Polo, y a veces también el mundo bíblico” (ROSENBLAT, 1969, p. 24). Na época do descobrimento da América, o insólito já povoava o imaginário europeu, através de narrativas, personagens e aventuras encontradas em obras que se disseminavam pela Europa de então, abrindo espaço para a criação fantástica e maravilhosa.

O *Livro das Maravilhas*, em que Marco Polo narra detalhes de seus itinerários, relatando os pormenores de suas viagens pela Ásia no século XIII, é um grande exemplo de narrativa que influenciou e serviu de grande inspiração para muitos navegadores que desejavam chegar ao Oriente, como Cristóvão Colombo. Combinando realidade com fantasia através da descrição minuciosa de suas aventuras e desafios encontrados para logrã-las, o *Livro das Maravilhas* influenciou sobremaneira a escrita imaginativa e fantástica dos cronistas espanhóis e portugueses:

Marco Polo, como será característico de las crónicas de Indias, combina el estilo informativo, periodístico, con el novelesco. (...) Los relatos de Marco Polo son un precedente del realismo mágico que encontramos, también *avant la lettre*, en las crónicas de Indias. La credibilidad del texto se consigue partiendo del principio de que toda historia fantástica es verosímil si se describe como si de una noticia periodística se tratara. (...) relatará, tras una noticia de tipo informativo, una fantástica. (SERNA, 2007, p. 34)

Lendas como a Fonte da Juventude, o El Dorado e as Amazonas, formavam parte do imaginário da época, entre outros temas que enchiam os livros de romances de cavalaria tão em voga na Idade Média. “La posibilidad de encontrar cosas sorprendentes, vislumbradas por los europeos en las novelas de caballería y en los relatos de la *Naturalis Historia*, de Plinio, o de las *Etimologías*, de San Isidoro de Sevilla, fue un poderoso estímulo para los españoles al emprender la exploración de América” (HAHN, 1978, p. 9). Os exploradores, ao adentrar pelas rotas do *Mare Tenebrosum*, apesar de não encontrarem tais seres fantásticos, continuavam reproduzindo para outros navegadores, através de suas crônicas e cartas, as lendas e as crenças que lhes foram infundidas.

De cualquier manera, los navegantes de finales de la Edad Media y los cruzados y armados caballeros daban por reales cuanto fantasía alimentaba sus temores y supersticiones. El océano desconocido, ese al que Platón le había impuesto un muro de lodo por la Atlántida sumergida, era conocido como el “Mare Tenebrosum”, donde pululaba un ejército de monstruos, pero también albergaba todas las esperanzas de felicidad, riqueza y excelsitud del Paraíso Terrenal. El mundo de las Amazonas, habitantes de islas y tierra firme; y el de las sirenas, seres anfibios que podrían inventar delicias a los marinos, era un hecho creído por los exploradores, quienes siempre estaban dispuestos a encontrarlas, aunque a menudo confundiesen la realidad con la fantasía. (CORTÉS, 2001, p. 209)

Ao encontrar a nova região, os conquistadores não encontraram somente terra, mas, para eles, um novo universo. Cheios de atividade imaginativa e fortemente influenciados pelas crenças mitológicas dos livros de cavalaria e tantos outros, os exploradores misturaram suas crenças com a dos indígenas, dando lugar à criação de histórias riquíssimas do ponto de vista literário. Ao encontrar pessoas, paisagens e costumes tão diferentes dos seus, os europeus tiveram que lidar com seus medos ao desconhecido e ao misterioso, uma vez que esse “novo mundo” lhes oferecia uma infinidade de situações e elementos inusitados e surpreendentes. De acordo com Oscar Hahn (1978), desde sua origem, a descrição da América se alimenta de elementos maravilhosos e suas raízes estão repletas de mitos e tradições autóctones, herança dos povos indígenas. As lendas e tradições dos povos exórdiais, unidas ao imaginário espanhol sobre as Índias, fizeram com que a América fosse um continente muito prolífico literariamente, sobretudo no que diz respeito à literatura fantástica. Com o advento da chegada dos espanhóis à América em 1492, houve uma grande mescla de tradições e culturas. O choque cultural criado pelo contato entre índios e europeus e seus diferentes costumes e crenças reforçou a presença do elemento maravilhoso no Novo Mundo. O colonizador espanhol, ao chegar aos novos domínios, fez uma mescla de mundos e crenças que eclodiram em lendas e histórias de caráter insólito, que se proliferaram através da oralidade e da narrativa de fundo folclórico.

En América Latina y el Caribe, los artistas han tenido que inventar muy poco, y tal vez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad. Siempre fue así desde nuestros orígenes históricos, hasta el punto de que no hay en nuestra literatura escritores menos creíbles y al mismo tiempo más apegados a la realidad que nuestros cronistas de Indias. (...) El diario de Cristóbal Colón es la pieza más antigua de esa literatura.(...) En todo caso, esa versión es apenas un reflejo infiel de los asombrosos recursos de imaginación a que tuvo que apelar Cristóbal Colón para que los reyes católicos le creyeran la grandeza de sus descubrimientos. (MÁRQUEZ, 1991. p.12)

De acordo com alguns autores, as Crônicas de Índias podem ser consideradas como as primeiras expressões da literatura fantástica da América espanhola. São os livros de viagem dos exploradores espanhóis, obras resultantes do descobrimento e da conquista da América, nos quais os viajantes narravam sobre suas incursões aos novos destinos, criando histórias e descrevendo seu modo de apreciar o novo continente, constituindo-se em um misto de história e literatura, uma vez que dentro do material dos cronistas, havia poesias, cartas e narrativas de ficção que representam uma fusão entre o real e o maravilhoso. Seu objetivo principal era retratar os fatos relativos às expedições, tornando-se, então, o modo mais eficaz de informar sobre os novos acontecimentos e elementos encontrados. Através das crônicas, os governantes

conheciam os detalhes da expedição e seus passos. Os cronistas tinham a missão de transmitir à Coroa, através de seus escritos, a “realidade” da Nova Terra encontrada, narrando todos os detalhes da viagem, incluindo a descrição de plantas, animais, paisagens e costumes dos autóctones. Nelas, além do relatório da viagem, o explorador fazia uma representação de sua visão do Novo Mundo, mesclando muitas vezes a fantasia com a realidade.

No momento em que foram escritas, as crônicas refletiam o pensamento e a fantasia que faziam parte do imaginário da época. A criatividade do homem europeu, já bastante influenciada pela literatura, começou a trabalhar de modo a registrar seus produtos imaginativos unidos às características do Novo Mundo. Dentro dos livros de Crônicas, podemos encontrar muitos relatos, que imitam obras da literatura que circulavam na Europa, fomentando o caráter imaginativo das narrações. As cartas de Cristóvão Colombo são um bom exemplo deste tipo de influência literária. De acordo com Ángel Rosenblat (1969, p. 18), “el mundo de Colón no era el que veían sus ojos, sino el de la *Geografía* de Ptolomeo, el de la *Imago Mundi* del Cardenal Pedro de Ailly, el de la famosa “carta de marear” que el florentino Paolo Toscanelli le había enviado en 1474, en que figuraba la legendaria Antilia”. Outro exemplo de narração de cunho fantástico são alguns dos relatos do cronista italiano Antonio Pigaffetta, através dos quais nos descreve sobre a existência de seres extraordinários que possivelmente habitariam o Novo Mundo:

Un día, súbitamente, vimos en la costa del puerto a un hombre con estatura de gigante, desnudo, que bailaba, cantaba y se echaba polvo sobre la cabeza... Era tan grande, que le llegábamos a la cintura, y bien dispuesto... Estaba vestido con pieles de animales ... En los pies llevaba abarcas de la misma piel.  
(ROSENBLAT, 1969, p.31)

Muitos cronistas vieram para a América atraídos pelas promessas de riquezas, eterna juventude e da probabilidade de encontrar o mundo fantástico dos livros de cavalaria. O mundo dos “libros de caballería, con su labirinto de islas misteriosas y sus seres extraños y sus hazañas sobrehumanas, no era para el descubridor español, un mundo de ficción. Esos libros (...) encendieron la imaginación de los conquistadores”. (ROSENBLAT, 1969, p.31). Lendas, como a das amazonas, figuram em diversas crônicas, como as do Padre Carvajal, que narra que certa vez ao presenciar uma luta entre índios e amazonas, pôde observar várias mulheres de alta estatura, que usavam “muy largo el cabello y entrenzado y revuelto a la cabeza, y son muy membrudas, y andan desnudas, en cueros, tapadas sus vergüenzas, con sus arcos y flechas en las manos, haciendo tanta guerra como diez indios” (ROSENBLAT, 1969, p.30). Relatos, como o do Padre Carvajal, estimularam ainda mais a imaginação de outros cronistas que, ao chegarem

à América, se depararam com novas situações, realidades, paisagens e costumes que, para eles, resultavam muito inusitados.

Escritos por diversos cronistas que testemunharam o descobrimento e a conquista da América, os livros das Crônicas se apresentam como uma miscelânea de assuntos variados onde os cronistas ilustram a assombrosa realidade do novo continente. “Lo fantástico contenido en la temática y en los recursos retóricos respondía a una factoría de componentes legendarios que habían pasado a formar parte del ideario de la conquista americana” (MARTÍN, 2009, p.271). São livros de grande valor histórico e literário, em que cada um de seus escritores realiza uma interpretação da realidade do novo continente. Sua riqueza reside justamente no fato de haverem sido escritos por diferentes cronistas que perpetuaram as façanhas e aventuras dos conquistadores, nos trazendo variadas visões sobre as expedições da conquista e do descobrimento, influenciando em grande medida a literatura hispano-americana dos séculos posteriores.

A união do sobrenatural com a realidade sempre foi uma marca do Novo Mundo. O maravilhoso e o fantástico, desde seus primórdios, se apresentaram como elementos fundamentais presentes e difundidos na cultura hispano-americana. As lendas da mitologia ancestral dos nativos americanos, associadas às novas impressões dos colonizadores europeus, registradas através das crônicas de Índias, tornaram-se fontes primordiais para a literatura do novo continente. O fantástico hispano americano se desenvolveu durante os séculos profundamente influenciado por suas fontes primárias. Ao chegar ao século XIX, no seio do Romantismo, a literatura fantástica hispano americana encontra seu lugar no mundo das letras. Através da compilação de lendas e mitos americanos de propagação oral, surge o conto fantástico, que se consolida como gênero literário, apoiando-se no folclórico, na lenda e na tradição, trazendo como temas toda a fantasia de outrora, revelando-nos um mundo “mágico”, cheio de maravilhas e novas possibilidades.

## **2.2 As origens do conto fantástico na América espanhola**

### **2.2.1 Contexto sócio-histórico**

No início do século XIX, a América hispânica passou por diversas mudanças de ordem econômica, política e social que se deram pela ruptura de sua ordem colonial. Ao se tornarem independentes da metrópole espanhola através das guerras de independência, as diversas colônias hispano-americanas tiveram que se adaptar à nova realidade, lidando com a desagregação do

poder monárquico, que naquele momento passou às mãos dos representantes das elites crioulas de cada território. O surgimento das novas nações esteve marcado pelos diversos conflitos e lutas internas pelo controle do poder, fortes crises financeiras e econômicas e pelo regime autoritário que se instalava então. Ao longo do século, as novas nações independentes experimentaram grandes mudanças, promovidas pelo liberalismo republicano, pelas oligarquias e pelo positivismo cientificista. Houve, na ocasião, liberdade comercial que animou os capitalistas europeus, os quais eram conhecedores das riquezas do novo continente. Houve também injeção de capitais em forma de investimentos internos e empréstimos estrangeiros. No terço final do século, a América espanhola passou a ser uma grande fonte de matérias primas para o mundo industrializado, proporcionando um grande crescimento de ordem econômica em toda a região.

O crescimento econômico proporcionou um grau de estabilidade desconhecido até então. As repúblicas hispano-americanas de “Ordem e Progresso”, como eram chamadas nesta época, supuseram a consolidação do liberalismo e se viram fortemente influenciadas pelas ideias positivistas dominantes do mundo ocidental. O Positivismo, por suas ideias independentistas e progressistas, passou a ser a filosofia por excelência da burguesia hispano-americana crescente. Por dar seu apoio ao capitalismo, a industrialização e a divisão da sociedade em classes, se encaixou perfeitamente aos interesses burgueses da época. Para formar parte dessa nova sociedade “civilizada” e manter-se longe da “barbárie”, havia que seguir, segundo alguns líderes, como Simón Bolívar e Domingos Faustino Sarmiento, o modelo de educação dos moldes positivistas, onde a ciência e a experiência eram a medida de todas as coisas. Havia que construir uma nova sociedade Americana, e só o progresso garantiria a “civilização” dessa nova sociedade. De acordo com Pupo-Walker e Echevarría (2006, p.40), “Augusto Comte (1798-1857) desarrolló um sistema filosófico que rechazaba la metafísica y se apoyaba exclusivamente en las ciencias positivas”. De acordo com os autores, segundo o Positivismo, a sociedade construiria suas bases em cima de um mundo racional e científico. Para os positivistas, seria preciso preservar o crescimento econômico, a paz interior e a prosperidade nacional para se alcançar o *status* de civilização. Diante disso, o Positivismo servia perfeitamente como meio de controlar a massa burguesa, pois era necessário manter boas relações com o resto do mundo “civilizado”, o qual lucrava muito com a independência da América por fazer a exploração das novas nações.

El Positivismo en América Latina no fue la ideología de una burguesía liberal interesada en el progreso industrial y social como en Europa, sino de una oligarquía de grandes terratenientes. (...) El resultado fue lo que podría llamarse el desmantelamiento de la metafísica y la religión en las conciencias. Su acción fue semejante a la de la Ilustración en el siglo XVIII; las clases intelectuales de América Latina vivieron una crisis en cierto modo análoga a la que había atormentado un siglo antes a los europeos: la fe en la ciencia se mezclaba a la nostalgia por las antiguas certezas religiosas, la creencia en el progreso al vértigo ante la nada.

(PAZ,1990. p. 127)

O Positivismo prometeu desvendar os segredos da vida através da experimentação como justificativa para o progresso. Afirmou que tudo poderia ser explicado pela ciência, porém com essa promessa, negou o metafísico, o religioso e o sobrenatural. Nesse cenário surgiu o embate entre o racionalismo excessivo, o tema da consciência de si mesmo e a preocupação de dar respostas artísticas capazes de preservar a literatura como espaço de liberdade. O pensamento positivista, progressista e burguês, trouxe para a América Latina grandes mudanças e consequências para a atividade artística.

No Positivismo, a literatura, que antes tinha um papel social, ocupava um lugar menos importante, um papel quase decorativo. Esse tipo de atitude causou um descontentamento em muitos escritores da época, que reagiram escrevendo obras fantásticas nas quais abordaram temas relativos à metafísica e onde mostravam que a ciência não triunfava ao final. Naquele momento, houve um grande interesse por parte dos artistas hispano-americanos de provar que a ciência não é a medida de todas as coisas e para isso se interessaram por temas como as ciências ocultas e a magia, ou seja, temas referentes ao espírito e onde a ciência positivista não tinha como penetrar.

## **2.2.2 Primícias e Principais Antecedentes**

A literatura hispano-americana do século XIX esteve intimamente ligada à questão da independência de suas nações e ao seu desejo de desvinculação total da metrópole espanhola. Fortemente influenciados pelos sentimentos de nacionalismo, seus autores procuraram adquirir uma identidade cultural própria, buscando novos modelos fora dos padrões ibéricos para construir sua identidade literária. Na América, o Romantismo foi de ordem política justamente pela questão das independências, apoiando as ideias e temas progressistas do Liberalismo e do Positivismo, abordando temas da pátria e de seus heróis, apoiando com isso as ideias ilustradas, através da defesa do progresso, da ciência e do racionalismo.

Na época da independência, o escritor hispano americano atuava como um artífice na edificação da nova sociedade americana soberana. Portanto, na visão de muitos progressistas, a literatura, chamada de “literatura de evasão”, não tinha função dentro da nova ordem e organização emancipada. Andres Bello<sup>2</sup>, em um de seus discursos, chama ao compromisso da emancipação:

En una palabra, examinar bajo sus diversos aspectos cuáles son los medios de hacer progresar en el Nuevo Mundo las artes y las ciencias, y de completar su civilización; darle a conocer los inventos útiles para que adopte establecimientos nuevos, se perfeccione su industria, comercio y navegación, se le abran nuevos canales de

comunicación, y se le ensanchen y faciliten los que ya existen; hacer germinar la semilla fecunda de la libertad, destruyendo las preocupaciones vergonzosas con que se le alimentó desde la infancia; establecer sobre la base indestructible de la instrucción el culto de la moral; conservar los nombres y las acciones que figuran en nuestra historia, asignándoles un lugar en la memoria del tiempo: he aquí la tarea noble, pero vasta y difícil, que nos ha impuesto el amor de la patria.  
(BELLO *apud* MONGE, 2005, p.99)

Apesar do sentimento ufanista, e da literatura estar voltada nas primeiras décadas para um discurso mais nacionalista e político, alguns escritores hispano-americanos, ao longo dos anos, passaram a questionar os valores dos preceitos progressistas. Alguns deles começaram a inserir-se dentro de uma nova realidade, na qual somente a explicação racional para desvendar alguns tipos de acontecimentos e fenômenos não era suficiente. No decorrer da centúria, através da onda positivista crescente, unida às ideias do Romantismo e ao sentimento de independência, surgiram os primeiros sinais de rechaço à ideia da ciência como medida de todas as coisas, aflorando o interesse pelos assuntos espirituais e do metafísico, favorecendo com isso o desenvolvimento da literatura de cunho fantástico no continente. De acordo com Oscar Hahn, “desde sus orígenes, la descripción o la interpretación de América se alimenta de maravillosos componentes. (...) Al iniciarse la formación de las literaturas nacionales en la Independencia americana, muchos autores acudirían al elogio de estos materiales” (HAHN, 1978, p.10).

Na América espanhola, a questão da independência das nações fomentou a necessidade de identidade própria, resultando nos distintos tipos de manifestação literária. Muitos escritores, se sentiram impelidos a colocar suas penas a serviço da nova realidade da América independente, registrando em inúmeras ocasiões seu apoio ao progresso e ao desejo de construção de uma nova sociedade americana emancipada, através de textos curtos onde se misturavam relatos de fatos históricos, nacionalistas, temas relacionados ao autóctone e que também sofriam influências da literatura europeia do momento.

Do seio do Romantismo, nasceram os diversos tipos de relato breve que se desenvolveram durante todo o século, apresentando nomes e características diferentes com o passar dos anos. Nesse novo formato, a literatura fantástica encontrou seu lugar no mundo literário hispano-americano do século XIX. O conto fantástico adquiriu forma em pleno Romantismo, tomando como base as lendas sobrenaturais e mitos americanos e de propagação

---

2-Andres Bello, humanista venezuelano, participou ativamente ao lado de grandes líderes como Simão Bolívar nos movimentos de independência da América Hispânica. Também teve grande importância por sua influência diplomática com outros países no tocante à conquista de apoios para a derrota da Metrópole espanhola. Como humanista trabalhou sobretudo na criação de universidades e importantes documentos, como o Código Civil do Chile.

oral, que começaram a ser compiladas, ganhando novas adaptações nas grandes cidades, transformando-se em pequenas histórias difundidas por veículos de comunicação da época. “Todos los relatos breves en los que irrumpa lo sobrenatural y se altere en consecuencia el orden lógico establecido por la razón, pueden considerarse como cuentos fantásticos, independientemente de la fuente legendaria, popular o de cualquier otro tipo” (LAGUNAS, 1999, p.16). Influenciado pela fantasia sobrenatural romântica, surgiu o conto fantástico, o qual encontrou nesse período, sua verdadeira expressão. Conduzindo-se por muitas vezes sobre a linha do inusitado e do extravagante, inúmeros escritores hispano-americanos voltaram suas atenções e criatividades para este novo tipo de narração. Conforme o artigo de Paul Verdevoye, *Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata* (1991), o termo conto se aplicou, em geral, ao relato curto do século XIX, envolvendo os diversos tipos de relato, como tradições, lendas, quadro de costumes e, ao final do século, conto fantástico. De acordo com Verdevoye, a denominação conto fantástico foi a que permaneceu durante os seguintes séculos para designar este tipo de relato breve de caráter fantástico, tendo sua difusão, principalmente, através de jornais e revistas que circulavam na época. Suas primeiras manifestações surgiram na imprensa jornalística argentina por volta de 1830, partindo justamente da heterogeneidade dos temas americanos, suas influências e suas tradições, apresentando assuntos dos mais diversos, como sonhos, loucura, morte e eventos estranhos e misteriosos. “De todas las formas a través de la que se difundió el gusto por lo sobrenatural en las páginas de los periódicos y revistas, el cuento ocupa el primer lugar en importancia tanto por su número cuanto por su calidad” (LAGUNAS, 1997, p.19).

En suma, la prensa periódica de la primera mitad del siglo XIX nos brinda algunos de los elementos que se irán afirmando en la literatura fantástica rio platense posterior: sueño-pesadilla, locura, intervención diabólica, magia negra, frenología, muerte violenta, escenas macabras con crimen secreto, episodios históricos incluyendo lo indio, con hechos extraños y misteriosos. La terminología para designar esa temática, suele ser: «cuento» (o «cuento fantástico»), «narración», «leyenda» o «tradición». (VERDEVOYE, 1991, p. 118)

Um exemplo de narrativa de origem legendaria e folclórica é a “tradição”. De acordo com Emilio Carrilla (1975, p. 109), “la tradición es un género típicamente americano, un producto del romanticismo americano: algo así como una fusión pintoresca de costumbrismo e historia”. Cheias de elementos maravilhosos, as tradições podem ser consideradas como um germen do conto fantástico hispano-americano, participando diretamente na elaboração da narrativa fantástica moderna. “Por su desarrollo y arquitectura son verdaderos cuentos, pero –



claro está – unos cuentos personalizados por el autor, cuentos que ganan, así, sitio especial y nombre propio” (CARILLA, 1975, p. 111).

Por meio da tradição, o fantástico hispano-americano começou a trilhar seu caminho com mais segurança, desenvolvendo-se com total autonomia através do gênero conto. As tradições foram de suma importância para a irrupção do conto fantástico como gênero independente, uma vez que ultrapassavam os preceitos impostos por uma era progressista e cientificista, resgatando toda a fantasia e riqueza autóctone das raízes americanas. “*Tradición* significa precisamente eso: el legado que un pueblo ha conservado principalmente por la vía oral y que está asociado con sus creencias, su historia y su estilo propio de fabulación” (OVIEDO, 2012, p. 116).

O maior representante do gênero tradição, foi o escritor peruano, Ricardo Palma, escritor das *Tradiciones Peruanas*. “Ricardo Palma publicó sus tradiciones en once series, sin seguir un orden cronológico. En su conjunto, la mayor abundancia - y también las más recordadas - corresponden a la época colonial” (CARILLA, 1975, p. 111). A obra está formada pela reunião de relatos breves, muitos de caráter fantástico e divulgados ao longo de vários anos em revistas e jornais peruanos.

O fantástico nas tradições acontece dentro do cotidiano da cidade de Lima. Para construí-las, Ricardo Palma trouxe de volta tudo o que girava em torno das superstições e do imaginário popular do Peru de sua época. Unido ao elemento sobrenatural, Palma acrescentou às suas tradições, fatos históricos da América, buscando através dessa mistura entre fantasia e realidade, resgatar parte do passado americano. As tradições de Palma estão recheadas de elementos insólitos, trazendo também, influências de autores como Poe e Hoffman. Um exemplo disso é a tradição da segunda série das *Tradiciones Peruanas* “El encapuchado”. Em um certo momento da narrativa, o narrador observando sobre as inúmeras lendas fantásticas do Peru, afirma que, para descrevê-las seria necessário possuir a arte de Poe e Hoffman:

Muchas son las leyendas fantásticas que se refieren sobre Lima, incluyendo entre ellas la tan popular del coche de Zavala, vehículo que personas de edad provecta y duros espiones nos afirman haber visto a media noche paseando la ciudad y rodeado de llamas infernales y de demonios. Para dar vida a tales consejas necesitaríamos poseer la robusta y galana fantasía de Hoffman o de Edgar Poe. Nuestra pluma es humilde y se consagra sólo a hechos reales e históricamente comprobados como el actual, que ocurrió siendo decimosexto virrey del Perú por S. M. D. Felipe IV el Excmo. Sr. conde de Salvatierra. (PALMA, 1874)

O caráter fantástico das tradições se dá, sobretudo, pela presença de elementos insólitos ocorridos na vida dos personagens e pela ambiguidade que proporcionam alguns de seus relatos.

Uma das tradições mais conhecidas de Ricardo Palma, “El alacrán de fray Gómez” é um exemplo deste tipo de relato fantástico. Nesta tradição, Palma conta a história de um frade que, de acordo com o imaginário popular de seu vilarejo, tem o poder divino de resolver todos problemas que lhe são apresentados com a ajuda de forças sobrenaturais:

Fray Gómez acercóse pausadamente al que yacía en la tierra, púsole sobre la boca el cordón de su hábito, echóle tres bendiciones, y sin más médico ni más botica el descalabrado se levantó tan fresco, como si golpe no hubiera recibido.  
- ¡Milagro, milagro! ¡viva fray Gómez! - exclamaron los infinitos espectadores.  
Y en su entusiasmo intentaron llevar en triunfo al lego. Este, para substraerse a la popular ovación, echó a correr camino de su convento y se encerró en su celda. La crónica franciscana cuenta esto último de manera distinta. Dice que fray Gómez, para escapar de sus aplaudidores, se elevó en los aires y voló desde el puente hasta la torre de su convento. (PALMA, 1896)

O relato reúne elementos insólitos como no trecho descrito acima, e em outros como por exemplo, quando fray Gómez transforma um pequeno escorpião em uma joia muito preciosa e passado algum tempo, volta a transformá-la novamente em escorpião sem dar nenhuma explicação plausível. De acordo com a definição de Todorov, “El alacrán de fray Gómez” pode ser considerada como fantástica, uma vez que, o narrador, ao final, não confirma e nem nega os acontecimentos, plantando no leitor a dúvida sobre a ocorrência dos fatos sobrenaturais: “Yo ni lo niego ni lo afirmo. Puede que sí y puede que no. Tratándose de maravillas, no gasto tinta en defenderlas ni en refutarlas.” (PALMA, 1896).

As tradições de Palma, como apontamos anteriormente, podem ser consideradas como alguns dos principais gérmenes literários do conto Fantástico hispano-americano. Em suas temáticas, o autor se serve dos temas mais diversos para revelar o mistério. Temas como almas penadas: “El alma de fray Venancio”, os temas religiosos: “Los panecitos de San Nicolás”, o tema cristão: “El niño llorón”, e o tema do diabo: “No hay trampa con el demônio”, influenciaram muitos escritores como Vicente Rivas Palácios e até mesmo Rubén Darío, que de acordo com Emílio Carilla, “en *El mercado*, de Managua (14 de noviembre de 1885), publicó Darío *Las albóndigas del coronel*, «tradición nicaraguense».” (CARILLA, 1975, p.116). Segundo Carilla, o próprio Darío, em sua tentativa de escrever uma tradição, reconhece a maestria de Ricardo Palma:

Cuando y cuando que se me antoja he de escribir lo que me dé mi real gana; porque a mí nadie me manda, y es muy mía mi cabeza y muy mías mis manos. Y no lo digo porque se me quiera dar de atrevido por meterme a espigar en el fertilísimo campo del maestro Ricardo Palma... (DARÍO *apud* CARILLA, 1975, p.116)

Logo após o período das tradições, encontramos outros aspectos tratados no relato fantástico do Romantismo hispano-americano, dessa vez de fundo didático moralizante. No México, por volta da metade do século, surgiu uma nova categoria de relato fantástico que visava ensinar e educar através de seus enredos. Em 1849, apareceu pela primeira vez na revista *Álbum Mexicano*, o conto de costumes mexicanos, “El diablo y la monja, cuento fantástico”, de Manuel Payno. Ao princípio do conto, o autor discorre sobre um jogo, em que um rapaz realiza o papel do diabo e uma senhorita, o papel de monja. Nesse conto, Payno introduz a figura do diabo com o objetivo, segundo a crítica, de doutrinar as jovens senhoritas mexicanas, advertindo-lhes sobre os perigos das tentações do maligno. De acordo com o narrador, “apenas las mugeres han salido de niñez, cuando comienzan los peligros a rodearlas. Mientras más hermosa es una joven, más se empeña el diablo en arrancarla de la mano de la virtud y conducirla por un sendero de flores, como dicen los místicos.” (PAYNO, 1849 p. 246).

Em seu ensaio, “*El Diablo y la Monja*” *La literatura fantástica como control femenino en el XIX mexicano*, o professor Ramírez-Pimienta afirma:

“El Diablo y la Monja” es un cuento que tiene como propósito el adoctrinamiento de las jóvenes lectoras. El relato se propone reforzar el orden patriarcal al presentar normas de conductas para las lectoras del *Álbum Mexicano* (...) “El Diablo y la Monja” es una historia fantástica que refuerza los valores de la sociedad mexicana de mediados del siglo XIX. El control social se hace evidente en el caso de Beatriz. La lección es clara; el mal se presenta en muy diversas formas y la mujer debe estar preparada para enfrentarlo y poder resistir la tentación.  
(RAMÍREZ-PIMIENITA, 2001)

Conforme Ramírez-Pimienta, antes do aparecimento da revista *Álbum Mexicano*, apareceram outras como *Presente amistoso a las señoritas mexicanas* (1837-1841) y *El recreo de las familias* (1837-1838) “que también estaban abocadas a dar normas de conducta a las lectoras”. Aqui, a característica transgressora do fantástico, na figura do diabo, em contraponto com as figuras da monja e dos anjos, é usada como forma de estabelecer o controle e a ordem, mostrando os perigos de ceder aos desejos da carne. A censura no conto, se dá através da figura do diabo, que aparece para seduzir às jovens virtuosas, indefesas e ingênuas que acabaram de sair da infância.

### 2.2.3 Gaspar Blondín: O Marco Inicial

No Romantismo, o conto fantástico hispano-americano surgiu usando a natureza e suas forças imperantes como cenário para intensificar os efeitos fantásticos de seus contos. Os elementos insólitos presentes em tais narrativas, ganhavam notoriedade através dos fenômenos sobrenaturais que faziam parte do imaginário romântico da época. A obra marco do conto fantástico na América Latina é “Gaspar Blondín”, do escritor equatoriano Juan Montalvo. De acordo com Oscar Hahn (1978, p.21), o conto de Montalvo, escrito primeiramente em francês e depois traduzido à língua castelhana, foi publicado em 06 de agosto de 1858, na revista *El Cosmopolita*, na qual o escritor equatoriano era o diretor.

«He vuelto al castellano este primer cuento de una serie en francés, en París, bajo el influjo de una larga calentura. Cosas compuestas en la cama por un delirante deben antes tenerse por sueños». La breve serie iba a llamarse «Cuentos fantásticos», pero nunca la continuó, lo que es lamentable porque ese relato muestra que el autor era capaz de acceder a ese lado negro y exasperado que el romanticismo hispanoamericano apenas exploró. (OVIEDO 2012, p.108-109)

Na concepção de Oscar Hahn, ao admitir que escreveu o conto “bajo el influjo de una larga calentura”, ou seja, debaixo de uma situação febril e ao classificar os acontecimentos narrados nele, como “sueños”, Montalvo se exclui da responsabilidade sobre a veracidade dos fatos ocorridos na narrativa. “Entre sus escasos relatos breves, «Gaspar Blondín» tiene valores muy singulares que el tempo quizá ha acrecentado: es un crispado cuento de horror, con toda la escenografía diabólica y espectral propia del género” (OVIEDO, 2012, p. 108). Considerado o primeiro exemplo de conto fantástico de horror hispano-americano, “Gaspar Blondín” atende perfeitamente a todas as designações e preceitos românticos. Nesse conto inaugurador do gênero na América hispânica, o autor se vale de muitos elementos insólitos característicos do Romantismo para construí-lo e dar suporte ao fantástico. Ambientes sinistros, ruínas mal-assombradas, mistério, as trevas, a morte, a natureza ameaçadora, noites de tempestade e uma série de elementos sobrenaturais como, por exemplo, a evocação do mal, conotações eróticas, entre outros, são componentes vitais desse conto de Juan Montalvo.

Su querida, por cuyo amor había obrado esa acción abominable, se volvió por su influencia, personaje tan raro y peligroso como él: temíanla los niños sin motivo, las mujeres evitaban su encuentro y cuando la veían mal grado suyo, menudeaban las cruces en el pecho. Y aún dicen que sobrepujó a su amante en las negras acciones, metiéndose tan adentro en el comercio de los espíritus malignos que le fue funesta a él mismo. Un día citó a su hombre a un caserón botado, tristes ruinas por las cuales nadie se atrevía pasar de noche; era fama que un fantasma se había apoderado de ellas,

y que en las horas de silencio acudía allá una legión de brujas y demonios a consumir los más pavorosos misterios, en medio de carcajadas, aullidos y lamentos capaces de traer el cielo abajo. (MARTÍNEZ, 2011, p. 180)

Valendo-se da crença romântica no sobrenatural, o autor cria um personagem enigmático, ambíguo e misterioso. “Gaspar Blondín, hombre de tenebrosas costumbres, que ocultaba su vida envuelto en el misterio” (MARTÍNEZ, 2011, p.181), nos é apresentado por um narrador que se situa dentro de outra narração, o que Oscar Hahn denomina de narração “enmarcada”, ou seja, uma meta-narrativa. O narrador inicial é um viajante que chega a uma pousada e ouve uma história que está sendo contada pelo dono do local, sobre ocorrências misteriosas que giram em torno do protagonista Gaspar Blondín:

Atravesaba yo los Alpes en una noche tempestuosa, y me acogí a un tambo o posada del camino: silbaba el viento, lurtres inmensos rodaban al abismo, produciendo un ruido funesto en la oscuridad; y en medio de esta naturaleza amenazadora, reunidos los pasajeros, el dueño de la casa refirió lo siguiente: - No hace mucho tiempo llegó aquí un desconocido del más extraño y pavoroso semblante: mis hijos le temieron al verle, y me rogaron no recibirle en la casa. ¿Qué secreto enlóbreguécia a ese hombre?, ¿qué horrible crimen pesaba sobre él? (MARTÍNEZ, 2011, p. 178)

O mistério e a dúvida sobre o personagem principal e a cadeia de acontecimentos que giram ao seu redor são apresentados desde o primeiro parágrafo e permanecem até o final, pelas vozes dos narradores que, através dos elementos românticos, como a forte tormenta que caía, o assobio do vento, a grande montanha assustadora, suscitam sentimentos inquietantes de ansiedade e angústia. Desde o início do relato, a dúvida paira no ar, abrindo espaço para a especulação do leitor sobre Blondín desde as primeiras linhas. O conjunto de elementos insólitos que compõe o conto aparece com a finalidade de gerar ambiguidade, despertando a dúvida de leitores e personagens a respeito dos fatos narrados. Gaspar Blondín é um personagem obscuro, intrigante e rebelde, revelador da verdadeira faceta do fantástico romântico. Envolto em mistérios que ninguém consegue explicar, exhibe todas as características transgressoras necessárias ao conto fantástico. Nada sobre o personagem-título é comprovado, apenas conhecemos o que outros personagens nos falam sobre ele, causando grandes dúvidas. Segundo Oscar Hahn, a dúvida e a ambiguidade são mantidas em torno do personagem através de “ciertas frases del enunciado que trasladan la responsabilidad de lo narrado, a terceras personas: ‘Al otro día supe en un pueblo vecino...’; o ‘decíanse de él cosas muy inverosímiles y muy de temer si verdaderas...’” (HAHN, 1978, p. 23). Em nenhum momento fica assegurada sua culpa sobre certos acontecimentos da narrativa, apenas se especula sobre seus atos, deixando assim um toque de incerteza no ar. De acordo com Todorov:

A ambiguidade depende também do emprego de dois procedimentos de escrita que penetram todo o texto (...) trata-se do imperfeito e da modelização. Esta última consiste na utilização de certas locuções e introduções que, sem trocar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Por exemplo, as suas frases: “chove fora” e “Talvez chove fora” se referem ao mesmo feito; mas a segunda indica, além disso, a incerteza em que se encontra o sujeito falante, no relativo à verdade da frase enunciada. (TODOROV, 1981, p.22)

O fantástico hispano-americano se desenvolveu mais fortemente na era romântica, surgindo em uma época de independência e lutas pelo avanço do progresso. Segundo Oscar Hahn: “Las diversas manifestaciones de lo fantástico durante el siglo XIX están fuertemente ligadas a las influencias superestructurales predominantes en cada periodo, lo fantástico al actualizarse en una obra determinada, adquiere la forma de la tendencia literaria en boga” (HAHN, 1978, p.81). Ao longo da centúria, a narrativa fantástica hispano-americana, o conto de caráter breve, conheceu o triunfo e deu seus primeiros passos rumo a uma teorização entrando pelo viés do fantástico e compartilhando entre si características, argumentos e técnicas comuns à maioria. O conto fantástico como gênero literário independente surgiu no Romantismo, passou pelo Naturalismo, e chegou ao final do século XIX potencializando-se sob a visão renovadora do Modernismo. Passando por diversas transformações culturais e sociais, o conto fantástico modernista surgiu como uma forma de protestar contra a sociedade e a filosofia da época.

#### **2.2.4 O insólito em Juana Manuela Gorriti: entre o romântico e o modernista**

A partir da segunda metade do século, os temas dos contos fantásticos começaram a entrar pelo viés das pseudociências e do ocultismo. Temas como a hipnose, mesmerismo, metempsicose, frenologia e espiritismo passaram a fazer parte da temática dos contos fantásticos hispano-americanos. Como exemplo, temos os contos da escritora argentina Juana Manuela Gorriti que, em 1864, enveredou pelo caminho da ficção fantástica, alcançando grande prestígio literário como escritora ao publicar suas histórias em jornais e revistas da Argentina, Colômbia, Equador e Chile. De acordo com José Miguel Oviedo (2012, p.128), dentro de tudo que foi publicado pela autora argentina, “hay una veta de mayor interés: las historias de tema fantástico o sobrenatural, que demuestran una imaginación sorprendente y que permiten considerarla una lejana antecesora de esa literatura en Hispanoamérica”. Apesar de se encaixar cronologicamente dentro do Romantismo, podemos considerá-la como uma das precursoras do conto fantástico modernista, principalmente por haver incorporado elementos científicos e pseudocientíficos em seus contos:

[...] Gorriti vivió en una época en que se extendieron hasta el Río de la Plata las modas y prácticas europeas relacionadas con descubrimientos científicos y pseudo científicos que también influyeron en su inspiración, lo mismo que fueron aprovechados por otros escritores fantásticos, como Poe u Hoffmann.  
(VERDEVOYE, 1991, p. 119)

Segundo Oscar Hahn, “en 1865 Juana Manuela Gorriti se inscribe en la incipiente literatura fantástica latinoamericana con la publicación del cuento *Quien escucha su mal oye*” (HAHN, 1998, p. 39). O conto mais significativo do fantástico em Gorriti, apareceu pela primeira vez, na série de relatos *Sueños y realidades* (1865) e faz uma fusão de pseudociências, mistérios e idealização de amores profanos. O fantástico, neste conto de Gorriti, se originou da curiosidade sobre as recentes práticas de algumas pseudociências ainda pouco conhecidas na América hispânica. “Los sucesos insólitos de *Quien escucha su mal oye* son la puesta en ficción de ciertas prácticas sorprendentes para los hispanoamericanos de la época, y en particular del llamado método mesmérico” (HAHN, 1998, p.53). O título derivou de um antigo ditado ou “refrán” que era usado como uma maneira de recriminar a todas aquelas pessoas curiosas e que se ocupam dos assuntos alheios. Segundo Oscar Hahn, “un motivo recurrente de la literatura fantástica es la curiosidad, manifestada como el impulso para penetrar en lo prohibido o en la privacidad de lo arcano. Ceder a esta tentación es instalarse en los dominios del pecado” (HAHN, 1978, p.28).

No conto, a autora aborda práticas como o mesmerismo<sup>3</sup>, por exemplo, que são testemunhadas e reveladas pelo narrador personagem, o qual se acusa de seu excesso de curiosidade: “- Acúsome de una falta grave, y me arrepiento hasta donde puede arrepentirse un curioso por haber satisfecho esta devorante pasión” (GORRITI, 2003, p.13). Ainda de acordo com Hahn, o narrador “es un marginado del orden político establecido (...) cumple un papel pasivo, como curioso testigo de los hechos (...) y el personaje termina siendo un mero espectador de acontecimientos asociados vagamente con lo misterioso” (HAHN, 1998, p. 52). Diferente do protagonista autenticamente romântico, o protagonista de Gorriti não está vinculado a nenhuma questão de ordem sobrenatural ou maligna, figurando apenas como um bisbilhoteiro indiscreto que presencia práticas pseudocientíficas e de hipnose.

---

3-El «mesmerismo», también llamado «magnetismo animal», fue el nombre que se le dio al conjunto de teorías sobre la transmisión del fluido cósmico que prodigara Franz Mesmer. Mesmer desarrolló tesis en torno a las cuales el estado mediumístico, el trance magnético, la telepatía y el hipnotismo se apoyaban necesariamente en trabajos de Franklin, Galvani, Coulomb, Emerson y Faraday sobre los principios de la física y de la electricidad. Las teorías astronómicas y las leyes sobre el movimiento o la gravedad sirvieron para respaldar experiencias del espiritismo y dar nombre a una terminología pseudocientífica que contaba con expresiones como «telegrafía espiritista», «fluido magnético» o «electrobiología» (MARTÍN, 2009, p. 220)

Na época de Gorriti, muitas das novas ciências ou pseudociências que surgiam eram consideradas como ciências ocultas ou charlatanismo, “y aunque se conozcan algunas de sus posibilidades científicas, el método es vinculado con fenómenos sobrenaturales (...) cuando Juana Manuela Gorriti escribe su cuento, el magnetismo, todavía asombra por sus conotaciones ocultistas” (HAHN, 1998, p.54). O magnetismo narrado em seu conto era uma dessas novas práticas que despertavam o assombro e a desconfiança das pessoas, além de não serem reconhecidas pela ciência positivista. “Recordemos que el propio Franz Mesmer (1734-1815) fue acusado por los médicos de Viena de ejercer la magia por sus teorías sobre la transmisión del fluido cósmico denominado por él «magnetismo animal»” (HAHN, 1998, p.54). O próprio narrador descreve a cena que observava como “fantástica”:

La mujer, de pie y con los brazos cruzados, seguía con una mirada tenaz e imperiosa las emociones que rápida y sucesivamente se pintaban sobre aquellos ojos cerrados. La hora, el lugar y los objetos que allí se presentaban, todo contribuía a dar a esa escena un carácter verdaderamente fantástico, y al contemplar a ese ser débil dominando con una influencia misteriosa al ser fuerte, al mirar a esa mujer envuelta en los largos pliegues de su flotante y vaporosa túnica, de pie y la mano extendida sobre la cabeza de ese hombre sometido al poder de su mirada, habríasele creído una maga celebrando los misterios de un culto desconocido. La misma convulsión vino a interrumpir la inmovilidad del dormido.

- Hele allí- exclamó

- ¿Dónde?

(GORRITI, 2003, p.22).

Apesar da introdução do tema das pseudociências em seu conto, a autora argentina o concebe com inúmeros traços românticos, nos remetendo à essência do relato gótico. “La historia es extraña y morbosa, y tiene varios elementos del relato gótico: pasajes secretos, pecaminosa curiosidad, sugerencias sacrílegas, amoríos prohibidos que llevan a una monja a la tumba, diabólicas ceremonias de hipnosis y ocultismo, etc.” (OVIEDO, 2012, p.128)

Costóme gran trabajo para calmar su espanto; y cuando le hube prometido un profundo secreto, me refirió cómo la casa vecina hizo en otro tiempo parte de un convento de monjas donde su amo tuvo la temeridad de amar a una esposa del señor y cómo, no contento con la enormidad de su crimen, había profanado la casa de dios con el auxilio de su esclavo albañil y carpintero, abriendo en la pared una puerta que correspondía al interior del armario. (GORRITI, 2003, p.15)

O conto “Quien escucha su mal oye” expõe todo o encantamento de sua autora pelo tema do misterioso, bem como o demonstra também ao escrever outras compilações de relatos breves de caráter fantástico e sobrenatural. Outras séries de contos fantásticos, como *Coincidencias* (1867) e *Panoramas de la vida; colección de novelas, fantasías, leyendas y*



*descripciones americanas* (1876), surgem atestando a aptidão da autora para escrever contos fantásticos. Nos relatos presentes em *Coincidencias*, como “El emparedado”, “El fantasma de um rencor”, “Una visita infernal” e “Yerbas y alfileres”, os acontecimentos sobrenaturais se produzem através da aparição de espectros, de sonhos e pesadelos, dos fenômenos paranormais, da presença do demônio, loucura e, finalmente, do tema do espiritismo, hipnose e vodu. O título de *Coincidencias* indica que a ambiguidade está presente em cada narrativa de uma forma que leva o leitor a confundir-se com relação aos fatos acontecidos, uma vez que a autora não deixa claro se as ocorrências resultam de uma ou outra razão, semeando, no leitor e nos personagens, uma grande dúvida. Tanto leitor como personagens indagam-se, ao final, se o que houve aconteceu de verdade ou se foram apenas grandes “coincidências”. Usando como exemplo ilustrativo “Yerbas y alfileres”, José María Martínez atesta o caráter ambíguo das *Coincidencias*:

Una de las respuestas seguiría las leyes realistas o científicas de la medicina y la otra apelaría a las soluciones extra científicas o sobrenaturales de la brujería. Y aunque en este caso cada personaje se decide por una de ellas, el texto y la voz narrativa permanecen mudos y no dan una solución unívoca al lector, que no puede reconstruir la secuencialidad exacta de la anécdota por no poder decidir cuál de los dos caminos ha sido el de la curación del enfermo. De nuevo, pues, aunque a veces haya un personaje que pueda dar respuesta al enigma, la clave sigue siendo que el conjunto de las hipótesis no permita una solución unívoca y que el lector implícito o pretendido del relato no pueda llegar por ello a ninguna conclusión.  
(MARTÍNEZ, 2011, p. 21-22)

Provando ser uma grande escritora de contos fantásticos, Juana Manuela Gorriti se serve de toda a temática fantástica do século XIX, entrado na “modernidade”, porém compartilhando características e lugares comuns com o Romantismo. A autora desenvolve seus contos fantásticos, com arte, suscitando a dúvida e a ambiguidade em todas as narrativas, provando assim o seu grande seu grande talento para o insólito. Gorriti pode ser considerada como uma das grandes fontes de inspiração para os escritores hispano-americanos posteriores, sobretudo os do Modernismo.

### **2.3 O fantástico no Modernismo hispano-americano**

Oriundo do final do século XIX, período em que a ciência conheceu triunfos essenciais como o daguerreótipo, o cinematógrafo ou o telefone, o Modernismo hispano-americano, movimento inspirado na estética simbolista, chegou para questionar e reagir às teorias positivistas, que se opunham à metafísica e se apoiavam na ciência como único meio válido

para se chegar ao conhecimento. Os modernistas se interessaram pelas questões individuais e espirituais, pelos temas do além, adentrando no mundo do fantástico incorporando a ciência ao sobrenatural em suas obras.

Ao compor sua obra fantástica, os modernistas, sobretudo Rubén Darío, evocaram o exótico, terras distantes e mundos desconhecidos. Sentiram-se especialmente conectados com algumas das pseudociências como: o espiritismo, a parapsicologia, o hipnotismo, entre outras que despertam seu entusiasmo e inspiração. Seus relatos fantásticos estão permeados de elementos do sobrenatural, oníricos e esotéricos que se encontram imbricados com o científico. Através do escapismo, evadindo-se do mundo real pelos caminhos da fantasia, este grupo de escritores buscou suas origens, fugindo das crenças tradicionais aproximando-se das ciências ocultas que os permitia explorar aspectos e mistérios desconhecidos da vida ignorados pela ciência. Segundo Octavio Paz:

El modernismo fue la respuesta al Positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo. (...) el positivismo latinoamericano, más que un método científico, fue una ideología, una creencia. Su influencia sobre el desarrollo de la ciencia en nuestros países fue muchísimo menor que su imperio sobre las mentes y las sensibilidades de los grupos intelectuales. (PAZ, 1990. p.128)

Cheios de interrogações, que a ciência positivista não conseguia explicar, os modernistas buscaram preencher seus vazios espirituais enveredando pelo mistério e pelo esotérico. É nesse embate, entre ciência e arte, que se consolidou a literatura fantástica na América hispânica e surgiu a fantasia do Modernismo.

## **2.4 O Modernismo hispano-americano**

Ao final do século XIX, a nova sociedade americana independente lograva um crescimento econômico sem precedentes graças à grande procura de suas matérias primas pelo mundo industrializado. O progresso e a ordem foram mantidos na região, graças ao fim de muitos conflitos regionais, ao mercado exportador crescente e ao acelerado esplendor econômico, que atraía a atenção do mercado mundial para o continente. No período finissecular, houve uma grande prosperidade em relação à conformação dos elementos da nova sociedade. Os investidores internacionais se sentiram cada vez mais seguros para investir seus capitais na

América hispânica e a classe burguesa emergiu com muita firmeza possuindo cada vez mais necessidades e interesses. Segundo Girardot (2004, p.51), à sociedade burguesa positivista somente interessavam “los llamados valores materiales, el dinero, la indústri, el comercio, el ascenso social”.

Las burguesías de los países de lengua española fueron reducidas, si se las compara con las de Francia o Inglaterra. Pero el sistema de valores burgueses que se asentó paulatinamente en las grandes ciudades, ejerció una “presión de acomodamiento” en todos los demás estratos de la sociedad, y aunque no modificó automáticamente la estructura, sí transformó las mentalidades, esto es, la selección de las valoraciones, las preferencias por valores de la nueva sociedad. Esto quiere decir que, aunque las sociedades de lengua española no tuvieron en el siglo pasado una clase burguesa amplia y fuerte, los principios de la sociedad burguesa se impusieron en todas ellas y junto con la ideología utilitarista y la legislación, operaron una honda transformación, semejante, aunque, relativa a su tradición, a la que experimentaron los países europeos. (GIRARDOT, 2004, p. 49)

De acordo com Pupo-Walker; Echevarría (2006, p. 40), o materialismo excessivo provocou “la inundación de objetos de lujo que se dio en el cambio de siglo llenó los hogares de la antigua aristocracia terrateniente, de los nuevos ricos y de la burguesía ambiciosa. También creó una imagen de la vida que dejó una huella duradera en los escritores de la época.” (PUPO-WALKER; ECHEVARRÍA, 2006, p. 40) Com o avanço do materialismo exacerbado, os valores espirituais e intelectuais ficaram relegados a um segundo plano. A literatura, que antes tinha um papel social, ocupava um lugar menos importante. Na sociedade materialista hispano-americana do final do século, a arte e a literatura figuravam como meros elementos de distração. “Y no solo porque la literatura no fuera una profesión, sino porque en la sociedad que dominaba la «división del trabajo» esta no tenía cabida, o cuando se toleraba figuraba como adorno pasajero o extravagancia” (GIRARDOT, 2004, p. 51).

Dentro desse contexto, em que as ideias positivistas e burguesas de evolução da ciência e do progresso conduziam o pensamento da nova sociedade independente politicamente, surgiu um grupo de escritores descontentes com a situação na qual se encontravam. Por volta de 1890, muitos escritores hispano-americanos desejaram criar uma identidade literária própria, espelhando-se em outras literaturas, sobretudo a francesa. Tais escritores, chamados em tom depreciativo de “modernistas”, defendiam uma renovação das letras hispânicas refletindo, através de suas obras, as crises tanto de fundo social quanto espiritual que se deram ao final do século XIX. Durante esse período, o escritor modernista, fez uma oposição direta ao materialismo e à vulgaridade burguesa, idealizando novos caminhos e novas tendências literárias, na tentativa de se desapegar de sua realidade, e protestar contra o que se opunham.

“Los poetas buscaban deshacerse de - o bien a través de sus viajes o de su imaginación – de una realidad local anacrónica para establecer un discurso moderno a través del cual pudiesen hablar por primera vez con su propia voz” (PUPO-WALKER; ECHEVARRÍA, 2006, p.39). De acordo com Pupo-Walker e Echevarría, os poetas voltaram seus olhos para Europa, a fim de “allí encontrar el presente y, a través de este, el futuro. Esta actitud queda clara en el hecho de que Darío decidiese en 1888, que el término «Modernismo» designara a las tendencias de los poetas hispanoamericanos” (PUPO-WALKER; ECHEVARRÍA, 2006, p. 39).

Profundamente influenciados pelos movimentos literários franceses da época, os poetas do chamado “Modernismo” incorporaram às suas obras as principais características do parnasianismo e do simbolismo. Do parnasianismo herdaram o gosto pelo exótico, pelo sensorial e a perspectiva da poesia como perfeição. Do simbolismo, herdaram principalmente a arte da musicalidade dos versos:

La música, por ser indefinida y carente de referencias del mundo exterior, se convirtió así en el ideal de la creación poética. Para los simbolistas, el uso intencional de la musicalidad del lenguaje, el ajuste interno de ideas, palabras y sonidos a las impresiones que las evocan, se convirtió en un medio para trascender el aquí y ahora y alcanzar la unidad con el universo. La poesía devino, así, un doble mágico del cosmos. (JRADE, 1986, p.19)

As principais peculiaridades dos poetas modernistas foram: a busca pela beleza e a evasão orientada ao distante e ao insólito. Na tentativa de se desapegar de sua realidade, os escritores do fim do século, buscaram um mundo baseado no belo, no raro e no exótico. Assim, vemos em suas obras, temas como o mitológico, o pagão, a evocação de épocas passadas, como a Idade Média e lugares distantes como o Oriente, o Cosmopolitismo e a universalidade como forma de evadir-se a outras realidades.

Em sua obra *Prosas Profanas* (1896), Rubén Darío, o principal representante do Modernismo hispano-americano, indaga sobre várias questões como a vida e a morte, e dá uma perfeita mostra das inclinações e tendências da poesia modernista:

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, de indio chorotega ó nagrandano? Pudiera ser, á despecho de mis manos de marqués: más he aquí que veréis en mis versos, princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis! Yo detesto mi vida y el tiempo en que me tocó nacer (...) Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas, en Palenque y Uxatlan, en el indio legendario, y en el Inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. (DARÍO, 2015, p. 398)

De acordo com o poeta espanhol Juan Ramón Jiménez, o Modernismo hispanoamericano “es cosa de actitud, no de escuela ni de forma. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el Modernismo:

un gran movimiento de entusiasmo y libertad por la belleza” (GARCÍA, 1987, p. 27). Para o autor modernista, a realidade era percebida pelas sensações e pela beleza. Em sua busca pelo belo, o espiritual, o elegante e o deleitoso, o poeta encontrou na estética simbolista, representada por poetas como Victor Hugo, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, suas principais influências. A corrente simbolista se propunha a ir mais além do sensível e se servia dos símbolos para representar algo que não se percebe fisicamente, como um sentimento ou uma emoção, indo mais além da realidade e suas aparências, uma vez que, de acordo com os simbolistas, a realidade escondia profundas significações que o poeta desejava desvendar. Segundo Sergio Ramírez:

Entre todas, la influencia esencial para Rubén y los demás modernistas fue el simbolismo, ese mundo subjetivo de misterios siempre por descifrar, y donde la correspondencia de los significados se vuelve infinita, distancias pitagóricas y sinestesia, la búsqueda constante de lo diverso que es la clave única de la unidad de los significados, y el inconsciente que aflora en las palabras desde lo hondo; de allí la fascinación de Rubén por la mitología griega, cuyos personajes híbridos, más allá de poblar su imaginaria verbal, entran en sus poemas como criaturas apasionadas, contradictorias y feroces, que provienen la concupiscencia de los dioses siempre ansiosos de ayuntarse con los mortales, y cuyo inventario mayor lo encuentra en *Las metamorfosis* de Ovidio. (RAMÍREZ, 2016, p. XXIV)

O escritor modernista se distanciou de seu contexto através de sua poesia que o transportava a lugares exóticos e distantes, para onde poderia “escapar” a outras realidades. O “escapismo”, tão característico do Modernismo, foi uma das ferramentas usadas pelo autor modernista para transportar o leitor para outras dimensões, mostrando que a vida tem um significado maior, que ultrapassa o material e o tangível. Navegando por domínios distantes e raros, os modernistas ansiavam explorar os segredos da natureza e desafiar a ciência, porém sem contradizer seu valor. Não negavam o mérito do progresso e do científico, porém, questionavam sua atuação e sua aplicação dentro dos valores da sociedade. Com sua literatura “escapista”, trilharam caminhos que iam além dos limites do palpável e do material. Ao mesmo tempo em que caminhavam por lugares distantes, retornaram às suas raízes fantásticas da América, como uma tentativa de preservar suas origens mais tradicionais, ponderando sobre a crise de crenças que surgiu com o Romantismo e que se acentuou com o Positivismo.

## 2.5 As bases do conto fantástico modernista

Embora o conto fantástico hispano-americano tenha surgido no Romantismo, sofrendo diversas modificações durante todo o século, foi somente no Modernismo que realmente ganhou forte expressão. No final do século XIX, o fantástico hispano-americano apresentou

maior intensidade, trilhando o caminho do sobrenatural através do autóctone, do inconsciente e do científico. “Los escritores modernistas volvieron la mirada hacia su hogar y reconstruyeron, a través de vuelos imaginativos tanto como de los datos históricos, un pasado hispanoamericano que incluyó civilizaciones arcaicas, gentes indígenas y una consciencia hispanoamericana” (PUPO-WALKER; ECHEVARRÍA, 2006, p. 39). O conto fantástico modernista, conforme foi apresentado no capítulo dois, está muito vinculado às raízes originais da América, as quais estavam se perdendo por conta do materialismo excessivo e do avanço das ideias progressistas. Nos contos fantásticos do Modernismo hispano-americano, é frequente a presença de temas que variam desde as mais remotas raízes tradicionais da América, até o cientificismo do Positivismo como causa do infortúnio de seus personagens, que muitas vezes são movidos pela busca incessante do saber. Contos como “Huitzipochtli”, de Rubén Darío, e “Un fenómeno inexplicable”, de Leopoldo Lugones, servem perfeitamente para ilustrar essa polaridade.

Em “Huitzipochtli”, Rubén Darío buscou resgatar as raízes indígenas da América, trazendo como título de seu conto fantástico o nome do deus supremo dos Astecas, os quais praticavam o sacrifício humano em sua honra. O argumento do conto é justamente esse, o narrador, que fazia parte de uma comissão de jornalistas encarregados de cobrir e informar sobre os acontecimentos da Revolução Mexicana, integra-se a um destacamento militar comandado pelo coronel Reguera, um antigo padre que se associou à Revolução. O coronel Reguera toma simpatia pelo narrador e começa a contar-lhe sobre as forças dos antigos espíritos dos primitivos que até hoje dominam a região. No decorrer da narrativa do ex-padre, os dois bebem juntos o comiteco (bebida alcoólica mexicana de origem asteca, feita a partir do Agave) e fumam “marijuana” (também conhecida como maconha). O grupo, impossibilitado de seguir sua marcha, passa a noite na mata. O narrador protagonista, ao tentar dormir, ouve ao longe alguns uivos e decide embrenhar-se pela floresta mexicana. Após alguns momentos de caminhada, crê haver visto um ritual de sacrifício humano à deusa da morte Asteca, com lobos e cobras, em que o sacrificado era o Dr. Perhaps, um dos membros de seu grupo. Porém, ao final do conto, o narrador personagem não pode afirmar com segurança a veracidade dos fatos, pois de acordo com ele, não tem certeza se os acontecimentos foram mesmo reais ou frutos de um delírio, causado pela bebida e pela maconha.

Nesse conto, Rubén Darío deixou muito clara sua inspiração advinda das origens americanas e o desejo de preservar as tradições mais primitivas de sua América através do misterioso autóctone, bem como dar certa ênfase a certos acontecimentos da Revolução Mexicana.

Pero ante todo observé unos cuantos indios, de los mismos que nos habían servido para el acarreo de nuestros equipajes, y que silenciosos y hieráticamente daban vueltas alrededor de aquel altar viviente. Viviente, porque fijándome bien, y recordando mis lecturas especiales, me convencí de que aquello era un altar de Teoyaomiqui, la diosa mexicana de la muerte. En aquella piedra se agitaban serpientes vivas, y adquiriría el espectáculo una actualidad espantable. Me adelanté. Sin aullar, en un silencio fatal, llegó una tropa de coyotes y rodeó el altar misterioso. Noté que las serpientes, aglomeradas, se agitaban; y al pie del bloque ofídico, un cuerpo se movía, el cuerpo de un hombre: Mister Perhaps estaba allí. Tras un tronco de árbol yo estaba en mi pavoroso silencio. Creí padecer una alucinación; pero lo que en realidad había era aquel gran círculo que formaban esos lobos de América, esos aullantes coyotes más fatídicos que los lobos de Europa. Al día siguiente, cuando llegamos al campamento, hubo que llamar al médico para mí. (DARÍO, 2006, p. 326)

Após a segunda metade do século XIX, o conto fantástico se distanciou um pouco mais de suas raízes românticas e populares para adentrar em um mundo onde o sobrenatural irrompe de nosso próprio cotidiano e experiências, fazendo com que o leitor se sinta mais próximo ao texto. Em uma época positivista, dedicada à ciência e ao progresso, o extraordinário irrompe da própria experiência científica para atestar sua existência. Outro conto modernista de expressão, é “Un fenómeno Inexplicable” (1906) de Leopoldo Lugones. No conto, o autor emprega a linguagem com diversos elementos positivistas. Durante o relato, são narrados alguns métodos experimentais e científicos, porém, ao final do texto, o autor nos demonstra que o sobrenatural existe, buscando mostrar as limitações da ciência ante os fenômenos metafísicos, realizando, através da narrativa, uma severa crítica aos princípios do Positivismo.

-Es exacto. Pues bien, yo vi operar a los *yoghis* en condiciones que imposibilitaban toda superchería. Llegué hasta fotografiar las escenas, y la placa reprodujo todo, tal cual yo lo había visto. La alucinación resultaba, así, imposible, pues los ingredientes químicos no se alucinan... Entonces quise desarrollar idénticos poderes. He sido siempre audaz, y luego no estaba entonces en situación de apreciar las consecuencias. Puse, pues, manos a la obra.

- ¿Por cuál método?

Sin responderme, continuó:

-Los resultados fueron sorprendentes. En poco tiempo llegué a dormir. Al cabo de dos años producía la traslación consciente. Pero aquellas prácticas me habían llevado al colmo de la inquietud. Me sentía espantosamente desamparado, y con la seguridad de una cosa adversa mezclada a mi vida como un veneno. Al mismo tiempo, devorábame la curiosidad. Estaba en la pendiente y ya no podía detenerme.

(LUGONES, 2003, p. 5)

Em “Un fenómeno inexplicable”, o narrador protagonista relata a história de um cientista inglês muito aficionado à ciência. A curiosidade descomedida e o desejo de saber cada vez mais levam o personagem à completa ruína. O narrador nos descreve os acontecimentos que se deram a partir de sua chegada ao interior da Argentina, de como conheceu o inglês que fazia experimentos científicos e o resultado que o levou ao completo desespero.

Aquí está el núcleo del tema del cuento: la arrogancia, la temeridad ante el misterio y ante la ciencia. El inglés, preso de la curiosidad y a pesar de presentir que debería detenerse, avanza compulsivamente en sus experimentos. ¿Es por el hecho de haber transgredido el orden impuesto por la ciencia que el inglés es castigado? ¿O es, acorde al arquetipo fáustico que el inglés representa, por haber querido saber demasiado? (CASTRO, 2003 p. 199)

O tema do científico, surgido no Romantismo, como uma forma de visitação ao metafísico, influenciou sobremaneira, os movimentos literários posteriores, como o Modernismo. O fantástico hispano-americano finissecular evoluiu consideravelmente em relação aos aspectos sobrenaturais e o tema do científico percorreu a temática fantástica de muitos autores, que usaram em seus contos a ciência para atestar a existência do extraordinário. Em seus contos fantásticos, os escritores modernistas hispano-americanos, buscaram romper a barreira do tangível e saber o que havia no mais além das sombras, ultrapassando os limites da ciência, provando com essa atitude que nem tudo é demonstrável por meio da razão. O fantástico do Modernismo revelou uma possibilidade para a literatura trilhar novos caminhos através dos vínculos criados por seus autores com o mundo metafísico, ou seja, com o que está mais além do palpável, levando a refletir sobre o paradoxo entre a ciência e a religião, entre a razão e o irracional.

Ao buscar o conhecimento sobre a essência do universo, os modernistas adentraram novos mundos que foram representados através de seus contos. A busca por novos caminhos que transcendiam a ciência, os levou a buscar novas realidades e sensações, onde o oculto e o desconhecido lhes abriam as portas para novas dimensões que os levariam às respostas sobre o divino. As indagações sobre o caminho a seguir, apareceram através de seus contos fantásticos, que envolviam toda uma gama de saberes ocultos que os ajudaram a tentar encontrar respostas para as questões da metafísica tão negadas pelo Positivismo em sua ânsia pelo progresso.

### **2.5.1 A influência de Hoffmann e Poe nos contos fantásticos do Modernismo hispano-americano**

O mundo sobrenatural do Romantismo, formado por vampiros, fantasmas e entidades diabólicas, se transformou ao final do século XIX. Todos esses seres sobrenaturais passaram, a partir desse momento a habitar o interior dos homens. Seus fantasmas e demônios vivem em seu subconsciente e em suas dúvidas sobre as explicações dos temas impenetráveis e que a ciência não conseguia explicar. O sobrenatural a partir daquele momento passou a fazer parte



da vida cotidiana e a conviver no seio de nossa “realidade”, irrompendo de nossos medos mais ocultos. Os escritores de contos fantásticos já não situavam suas narrativas em ambientes lúgubres ou com inspiração gótica, mas dentro do próprio cotidiano, inserindo o insólito no seio de sua rotina, produzindo o terror através da inserção da ciência, em uma época em que o cientificismo, teoricamente, detinha a explicação para todos os fenômenos. Consolidando-se como gênero literário, o conto fantástico do Modernismo apoiou-se na cultura popular, na lenda, na tradição e no científico, tendo como principais influências, além do autóctone e o folclórico, figuras como Edgar Allan Poe e Ernst Theodor Amadeus Hoffman.

En su *Introducción a una historia de la novela en España*, José F. Montesinos nos recuerda que ya existía en 1839, en Madrid, una traducción de los *Cuentos fantásticos* de Hoffmann y que, en 1847, se publicaron sus *Obras completas* en Barcelona. Aquella fue, justamente, la época en que el cuento fantástico hizo su aparición en el Río de la Plata. También es cierto que los rioplatenses pudieron conocer a otros escritores fantásticos, como Tomás de Quincey, el primero de la serie, o Edgar Allan Poe. También convendría mirar hacia los autores españoles, como Bécquer. La investigación queda por hacer. (VERDEVOYE, 1991, p. 116)

Os dois autores inspiraram diversos escritores hispano-americanos que começavam a trilhar os caminhos do insólito. Segundo Lola López Martín, “el gran cambio que introdujo Hoffmann fue situar lo fantástico en un ámbito cercano (la casa, el jardín, la calle...) para que la brecha con lo real tuviera un impacto mayor” (MARTÍN 2006, p. XVII). Sobre Poe, Martín assevera que as grandes contribuições de Edgar Allan Poe ao conto fantástico, “fueron sus teorías sobre el cuento, en las que perfila las ideas de brevedad, efecto, originalidad, precisión, suspense y organización de la trama” (MARTÍN 2006, p. XVII). A influência de Poe e Hoffmann se dá sobretudo no que diz respeito à inclusão de temas relacionados com as pseudociências em suas tramas. Naquele momento na América espanhola, o tema das pseudociências e das ciências ocultas, era algo que despertava a imaginação de escritores de diversas categorias. Tais “ciências” surgiam, como uma maneira de explicação para alguns fenômenos que a ciência convencional não conseguia explicar.

Se observan pues en su obra las semillas del cuento fantástico moderno y se puede subrayar que Hoffmann, tanto como Poe e Maupassant, estaba sumamente interesado en los experimentos de tipo paranormal, muy típicos del siglo diecinueve, tal y como los practicaban Charcot y Mesmer: el hipnotismo, la telepatía, lo que se entendía en aquella época por el término general, “*magnetismo*”. Esta “*ciencia*” representaba los nuevos descubrimientos en la psique humana, algunos ciertos, otros no, y resulta lógico que hayan influido en escritores tan interesados por lo desconocido como podían serlo Hoffman y Poe. (FERRERAS, 1995, p. 34)

A partir de 1858, começaram as primeiras traduções dos textos Edgar Allan Poe para a língua castelhana tomando como base as traduções realizadas por Charles Baudelaire. “La primera traducción de una obra de Poe apareció el 15 de febrero de 1857 en la revista *El museo universal*: se trata de «La semana de los tres domingos» (...) un cuento de carácter humorístico” (ROAS, 2002, p.148). Porém, de acordo com Roas, tal conto parece não haver sido traduzido por Budelaire, “por lo que debió ser vertido directamente del inglés” para a língua castelhana. Segundo David Roas (2002):

A dicha traducción siguió en 1858 el volumen *Historias extraordinarias* (...) deudor no solo en el título de la versión francesa que publicó Budelaire en 1856, *Histoires extraordinaires*, puesto que la traducción se hizo a partir de dicha versión y no del original en inglés (así lo demuestra por ejemplo, el título que recibe en español «The Murders in the Rue Morgue»-«Doble asesinato»-, adaptación de la versión baudeleriana « Double assassinat dans la Rue Morgue». (...) A partir de 1859 se publicaron una enorme cantidad de traducciones, tanto en la prensa como en volumen, que convierte, como decía antes, a Poe como el autor fantástico más traducido al español en el siglo XIX. (ROAS, 2002, p.149-151)

As diversas traduções das obras de Poe ao castelhano influenciaram profundamente a contística fantástica hispano-americana. A partir daquele momento, muitos escritores que haviam tido contato com essas traduções, sobretudo os escritores do fim do século, se viram fortemente influenciados pelas suas temáticas, as quais englobavam o terror inserido no seio do cotidiano e da ciência. A curiosidade sobre as novas ciências não-positivistas, que se incorporavam na América hispânica no momento e que formavam parte das temáticas dos contos de Poe, encontraram grande simpatia entre os modernistas. Contos como “Os fatos no caso do Senhor Valdemar”, que trata do tema do Mesmerismo ou “Metzengerstein”, que trata do tema da Metempsicose, influenciaram sobremaneira a escrita modernista do fim da centúria:

“Os fatos no caso do Senhor Valdemar” situam-se na encruzilhada de dois caminhos que Poe soube trilhar como poucos - o da ficção de cunho científico e o do horror - ao indagar o que aconteceria a um doente terminal submetido à técnica de mesmerização. Por um lado, a verossimilitude do relato é obtida pelo uso de estilo seco, impregnado de termos técnicos, que se aproxima de um genuíno relatório médico na precisão com que vai apresentando o quadro clínico do paciente com absoluta objetividade. Por outro lado, tal como ocorre hoje com as histórias baseadas em clonagem e outras técnicas da bioengenharia, o efeito do conto em muito se deveu à influência que exerciam à época as doutrinas e práticas de Franz Anton Mesmer (1734-1815), não apenas sobre o leitor, mas também sobre o próprio Poe, que nelas se baseou para escrever duas outras peças de ficção. Precursor do hipnotismo, Mesmer havia postulado a existência de um certo “magnetismo animal” desenvolvendo a partir dele métodos de cura que lhe valeram o apoio de Maria Antonieta e Luís XVI. (MANGUEL 2017, p. 358)

Poe e suas histórias, em que figuravam elementos misteriosos e pseudocientíficos que explicavam as ocorrências insólitas em seus contos, acendeu o desejo de diversos escritores em seguir seus passos. Em Poe, as ocorrências insólitas se ocultam no cotidiano, produzindo o terror, usando muitas vezes a ciência para a produção do sobrenatural. Apesar dos fatos estranhos, muitas vezes o sobrenatural em Poe é desvendado através de uma explicação presente no próprio texto, por exemplo, “A queda da casa de Usher”, conto em que todos os acontecimentos insólitos são esclarecidos:

Porém, além dessa indicação de considerável desgaste, o material apresentava poucos sinais de instabilidade. Talvez o olhar de um observador mais atento em seu escrutínio pudesse distinguir uma fissura quase imperceptível que se precipitava do telhado da mansão, descendo em zigue-zague pela parede até perder-se nas águas turvas do lago. (POE, 2017, p. 56)

Fugi aterrorizado daquele cômodo e daquela casa. A tempestade ainda desaguava sua ira lá fora quando cruzei o arco da mansão. De súbito, uma luz intensa banhou meu caminho e me virei para ver de onde um clarão tão insólito poderia ter vindo, pois a imensa casa estava coberta de sombras. O brilho era da lua cheia, tingida de vermelho-sangue, luzindo radiante pela fissura quase imperceptível, a qual já mencionei, que descia do teto da mansão em zigue-zague, até seus alicerces. Diante de meus olhos, a fissura se alargou rapidamente- penetrada por um tufão violento- e pude ver a lua irrompendo repentinamente. Minha cabeça girava enquanto via as imponentes paredes desabarem; ouviu-se um rumor de gritos tumultuados, como avoz de mil quedas d’água, e o lago profundo e gélido aos meus pés, engoliu, pesado e silencioso, as ruínas da *casa de Usher*. (POE, 2017, p.72)

De acordo com Todorov: “Em termos gerais, não há, na obra de Poe, contos fantásticos em sentido estrito, excetuando talvez as *Lembranças do Mr. Bedloe* e *O gato preto*. Quase todas suas narrações dependem do estranho, e só algumas do maravilhoso” (TODOROV, 1981, p.27). Apesar da afirmação de Todorov, grande parte da crítica reconhece Poe como um autor do fantástico, que influenciou em grande medida a literatura fantástica em geral, incluindo a produção dos autores do Modernismo, que usaram seu modelo, para atestar a existência do sobrenatural. Autores como Rubén Darío se viram profundamente influenciados por Poe, chegando a dedicar-lhe alguns ensaios valiosos, como, por exemplo, “Edgar Allan Poe, fragmentos de un estudio”, presente em seu livro *Los raros* de 1896 e “Edgar Poe y los sueños” de 1913 publicado no diário *La Nación* de Buenos Aires. De acordo com o “Príncipe de las letras castellanas”:

Si Baudelaire creó un estremecimiento nuevo, su maestro Poe desencadenó verdaderos cataclismos y celomotos mentales. Lo que hay de más maravilloso en ese arte —escribe Bliss Perry, citado por Lauvrière— es que este artista agriado y solitario haya podido, con tan deplorables materiales como negaciones y abstracciones, sombras y supersticiones, fantasías desarregladas y sueños de horror físico, o crímenes extraños, realizar obras de tan imperecedera belleza. (DARÍO, 2011, p. 101)

A influência de Hoffmann e Poe na literatura fantástica hispano-americana do século XIX é um fato indiscutível. Em plena era positivista, seus relatos serviram de grande inspiração para diversos autores que desejavam seguir seus caminhos. O “fantástico” nesses dois autores obteve enorme aceitação por estarem carregados do macabro que irrompia da “realidade” e se mesclava ao científico. Hoffmann e Poe gozaram de grande prestígio literário dentro da literatura fantástica do século XIX. No entanto, as marcas deixadas por eles estão presentes na construção dos contos fantásticos até os dias atuais, continuando a estender-se através dos séculos, conservando em suas obras, a base e a inspiração, fundamentais para os escritores de todas as épocas.

### **2.5.2 Os reflexos das pseudociências na construção do conto fantástico modernista**

No século XIX, ocorreu o fenômeno da secularização, ou seja, a religião ao não aportar com clareza as respostas sobre a transcendência do espírito, perdeu grande parte de seu prestígio, perdendo fiéis e com eles sua influência em alguns setores da sociedade. O homem ao cercar-se de ideologias iluministas e progressistas do Positivismo, se distanciou cada vez mais das questões espirituais. O desejo pelo progresso, pelo material e pela ciência, fez com que as pessoas perdessem o contato com o anímico e se voltassem mais ao palpável, esquecendo-se de suas relações com seu próprio “eu”, com o outro e até com a natureza. A figura de Deus como o princípio e o fim de todas as coisas, começou a modificar-se na mentalidade do homem dessa centúria. A ciência e a filosofia apoiavam-se apenas no materialismo e no utilitarismo de uma realidade secular. Diante de seu descontentamento com as questões religiosas, o homem procurou explicações para seus questionamentos apoiando-se na ciência, passando a valer-se de suas experimentações e do que podia ver e comprovar. De acordo com Ceserani:

O que se verifica, portanto, na passagem dos séculos XVIII e XIX, é uma mudança radical nos modelos culturais até então difundidos na mentalidade e sensibilidade coletivas. É uma mudança que possui raízes profundas na vida social, na nova necessidade de controlar os impulsos, na nova concepção do trabalho, da família, do amor, da amizade, da morte. As explicações religiosas e sagradas do mundo entram em choque com um crescente ceticismo; não desaparecem, mas se tornam problemáticas e para serem aceitas, requerem um suplemento de fé ou de qualquer outra justificativa especial. (CESERANI, 2006, p. 98)

Diante de todo esse contexto de crise de fé, ao final do século XIX, avivou-se o desejo de ultrapassar o umbral dos segredos do pós-morte e do espírito. Toda essa crise espiritual que suscitou muitas dúvidas no fim do século, começou a se dissolver diante da possibilidade de

tentar buscar respostas através dos caminhos do oculto e do desconhecido. Para tentar dar algumas respostas relacionadas a essas situações e conflitos, se recorreu às ciências ocultas, que frente ao racionalismo e cientificismo exacerbado do Positivismo, apareceram como uma nova proposta de desvendar os segredos da alma e a tratar dos assuntos que a ciência positivista não era capaz de alcançar. O ocultismo se tornou algo que despertou a curiosidade de diversos intelectuais e artistas que acreditavam que através das ciências relacionadas ao secreto, ao desconhecido e ao misterioso, se poderia chegar a uma harmonização ou a uma fusão entre ciência e religião:

Frente a la insipidez que se percibía en el discurso religioso oficial, hombres y mujeres de las clases medias se volcaron a otras experiencias y urgencias sensoriales. Las sesiones espiritistas y las especulaciones fantasmagóricas, de los grabados fotográficos de los charlatanes, avivaban las tertulias de muchos salones del XIX. El yo había perdido su proyección ultramontana cristiana en pos del devaneo del discurso orientalista sobre la reencarnación o las aseveraciones apresuradas de la hipnosis o el tarot. (MARTICORENA, 2017, p.171)

Os principais experimentos relacionados ao oculto se davam através das sociedades espíritas, os estudos sobre a hipnose, a paranormalidade (como visões e manifestações materiais de pessoas falecidas) e outras diversas pseudociências e doutrinas esotéricas surgidas na época. De acordo com Lola López Martín (2009, p. 219) “había que inventarse una nueva filosofía que probara la existencia del alma y diera autenticidad, sentido, a la vida. Esa filosofía (...) fue una legítima «ciencia», o «paraciencia» (para otros «pseudociencia»), se llamaba «espiritismo»”. Ainda de acordo com Martín:

El espiritismo llegó a ser la más conocida y sectaria de las ciencias paranormales, a las que se accedía mediante el estudio de una serie de fenómenos y comportamientos indemostrables científicamente, pero de cuya naturaleza daba cuenta la «parapsicología». Entre esos fenómenos se contaban el hipnotismo (método para producir el sueño artificial, mediante influjo personal o por aparatos adecuados), la telequinesia o telequinesis (desplazamiento de objetos sin causa física, motivada por una fuerza psíquica o mental), la telepatía (transmisión de contenidos psíquicos entre personas distantes entre sí, sin intervención de agentes físicos conocidos), la levitación (acción de elevarse y mantenerse en el aire sin ningún punto de apoyo), la bilocación (hallarse simultáneamente en dos lugares distintos), la metempsicosis o metempsicosis (doctrina según la cual las almas transmigran a otros cuerpos después de la muerte), la nigromancia (práctica de la denominada magia negra o diabólica que pretende adivinar el futuro invocando a los muertos), el chamanismo (dominio de las fuerzas naturales por vía del éxtasis y de prácticas mágicas) o la clarividencia (facultad paranormal de percibir cosas lejanas o no perceptibles por el ojo, asimismo, facultad de adivinar hechos futuros u ocurridos en otros lugares). La calificación de «paraciencia» no le viene al espiritismo por casualidad. (MARTÍN, 2009, p.219-220).

O grande propagador do espiritismo foi o escritor e pedagogo francês Hippolyte Léon Denizard Rivail, mais conhecido como Allan Kardec. Rivail se tornou conhecido

principalmente através de sua obra *O livro dos espíritos* de 1857, em que codificou e estabeleceu os preceitos sobre o espiritismo, bem como sobre as interrogações que giravam em torno dos temas relativos à alma, aos espíritos e seu vínculo com o mundo terreno. Porém, outras personalidades como Helena Petrovna Blavatsky, mais conhecida como Madame Blavatsky, escritora russa e fundadora da Sociedade Teosófica em 1875, são de fundamental importância para a disseminação sobre as ciências ocultas ao redor do mundo. Blavatsky trouxe para o Ocidente os saberes do Oriente através da Teosofia, tentando com isso, fundir três das principais doutrinas religiosas: a cristã, a budista e a hinduísta, com fins de concentrar saberes dessas três doutrinas, na tentativa de desvendar através dessa fusão, os principais segredos da natureza e do espírito. Dennis Saurat em seu estudo sobre a literatura e a tradição oculta, ressalta essa importância e:

Señala la presencia de fragmentos del sumario del ocultismo de Madame Blavatsky en los escritos de la época. Señala la importancia de Blavatsky en el hecho de que *La doctrina secreta* contiene, desde una perspectiva moderna, toda una información ocultista publicada a partir del Renacimiento así como una buena cantidad de ingredientes de la doctrina hindú, aunque la fusión del ocultismo y orientalismo no sea privativa de Madame Blavatsky. (SAURAT *apud* JRADE, 1986, p.16)

De acordo com Girardot (2004, p.77), o processo de secularização começou com a Ilustração do século XVIII e chegou a “Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo”, precisamente quando começam os primeiros rumores e experiências com as pseudociências na América hispana. Segundo Girardot:

El influente y casi olvidado Joris-Karl Huysmans (...) pone en labios del personaje de *Là-bas*, Durtal, esta observación sobre el fin del siglo: «Qué época más extraña...Justamente en el momento en que el Positivismo respira a todo pulmón, se despierta el misticismo y comienzan las locuras del oculto. Pero siempre ha sido así; los fines de siglo se parecen. Todos vacilan y están perturbados. Cuando reina el materialismo, se levanta la magia. Para no ir más lejos, mira el fin del siglo pasado. Al lado de los racionalistas y de los ateos, encuentras a Saint-Germain, Cagliostro, Saint-Martin, Gablis, Cazotte, las sociedades de la Rosacruz, los círculos infernales, como ahora». (GIRARDOT, 2004 p. 73)

Todas essas práticas e saberes relacionados ao místico e à revelação dos segredos do universo e da natureza influenciaram o escritor modernista hispano-americano, que converteu os temas relacionados às ciências ocultas em temas de suas narrativas fantásticas. Os autores modernistas foram buscar respostas para o vazio espiritual, recuperando antigas heterodoxias como a Cabala, o Hermetismo, a Astrologia, ou seja, decidiram buscar nas antigas crenças sobre o universo uma resposta para seus questionamentos. O Positivismo, ao conceder seu grande apoio às questões materiais e burguesas, preterindo a metafísica, a religião e as tradições

folclóricas da América espanhola a um outro plano, gerou no artista modernista um grande desejo de combater tais excessos:

La racionalización y el progreso científico se hallan en la base del fenómeno de secularización que consistió, como lo formuló Max Weber, precisamente en la «desmiraculización del mundo». Sentido como vacío espiritual vivido como desgajamiento, este fenómeno se verá signado en la vaga, amplia y renovada religiosidad que caracterizó el fin del siglo. Al acudir al misticismo, al esoterismo y a las supersticiones, al sumar la magia, lo legendario, el milagro, el misterio, el sueño y al describir los estados morbosos o las patologías del alma humana, la ficción fantástica modernista condensa interrogantes y respuestas literarias significativas, busca colmar los vacíos, explorar las nuevas (y replantear las antiguas) fronteras, desbordando límites, instalándose en la muerte misma, complaciéndose en lo excesivo. (PHILLIPPS-LÓPEZ, 2003, p.33)

Várias ciências ocultas antigas como a alquimia foram resgatadas na literatura modernista e algumas pseudociências que estavam surgindo, como o espiritismo, o mesmerismo, o hipnotismo, etc., foram igualmente incorporadas aos temas de suas narrativas fantásticas. “É como se o processo de secularização do sentimento e dos temores religiosos, tendo liberado todo um campo da imaginação coletiva (...) tivesse emprestado todo o seu patrimônio de temas, imagens, procedimentos e estratégias narrativos às estratégias da linguagem e da literatura” (CESERANI, 2006, p.100).

La tradición esotérica no solo reside en el corazón de la poética modernista, sino que es también la clave para entender el Modernismo en la “tradición moderna”, es decir en relación con la literatura europea que lo precedió y con la literatura hispánica contemporánea, para lo cual preparó el camino. (JRADE, 1986, p.11-12)

Toda essa crise espiritual se refletiu na literatura, influenciando na produção literária dos autores do Modernismo, como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, entre outros, originando grandes argumentos para a produção fantástica dos escritores que desejavam seguir na vertente insólita. Contos modernistas como “Cábala práctica”, do escritor argentino Leopoldo Lugones, publicado pela primeira vez no jornal *El tiempo de Buenos Aires*, em 1897, se encontram mergulhados nos saberes ocultistas. De acordo com Lola López Martín (2006, p.244), “sus fuentes principales se encuentran en la tradición esotérica hebrea de la cábala y en la creencia oriental en la reencarnación kármica del espíritu. Asistimos aquí a la yuxtaposición mágica de los mundos diversos cuyo nexo es el esqueleto de una mujer”. Segundo Martín, Leopoldo Lugones:

Afirmaba que la literatura es una rama del ocultismo, se dedicó también al estudio de las culturas orientales, la teosofía, el gnosticismo y el pensamiento griego; y en su obra filtra abundantes tesis ocultistas, reminiscencias esotéricas y divagaciones

científicas. (...) En ese espacio científico ficcional saturado de erudición, lo fantástico desborda la narración de manera amenazante y en atmósferas tan sugestivas como insólitas, alucinantes y exóticas. (MARTÍN 2006, p.244)

“Cábala práctica” narra a história de dois amigos, o narrador protagonista e Eduardo, um naturalista que possui um esqueleto de uma mulher jovem em seu escritório. Os dois são amigos de longa data e se encontram uma noite (como de costume) no escritório de Eduardo para conversar sobre diversos assuntos e beber algo. Durante a conversa, discutem sobre temas relacionados ao ocultismo e à ciência, além de realizarem conjecturas maliciosas sobre o esqueleto da jovem mulher. Aprofundam tanto o assunto que o narrador sai um pouco desconfortável do local. No final do conto, acontece um fato insólito com uma de suas amigas. Carmem, a amiga da dupla de amigos, ao terminar de escutar a história contada pelo narrador protagonista, tenta levantar-se, porém sem sucesso, pois se converteu, sem nenhuma explicação, em um corpo constituído somente de carnes, sem ossos que lhe dessem sustentação. Tal fato causa espanto e leva o narrador a pensar que o esqueleto do armário se relaciona diretamente com os acontecimentos.

Claro es que el esqueleto del armario, «esqueleto de mujer joven», según Eduardo, era tema frecuente de nuestras charlas, en honor de la verdad, salpimentadas siempre de comentarios impíos. Las reminiscencias del Convidado de Piedra no escaseaban, como puede suponerse, para dar base a los alardes de nuestra incredulidad, científica hasta el exceso naturalmente. Y aquí entro ya en la historia que ha requerido este prólogo, y cuya verídica relación es como sigue: Una de las tantas noches en que nos reuníamos a tomar café y leer los últimos versos de Francia en el gabinete de Eduardo, la conversación nos llevó a hablar del vampirismo y alucinaciones históricas de los míticos y hechiceros. Acabábamos de leer una terrible obra de Eliphas Lévi, que entonces estábamos lejos de apreciar en su verdadera trascendencia. Y al propósito cada uno echó al tapete sus recuerdos literarios. Desde Poe hasta Verhaeren y Villiers de L’Isle-Adam, se recitó cuantos versos, cuanta prosa mala o buena conocíamos sobre la materia; y a las once, poco más, me despedía de Eduardo, quien finalizó con la conocida poesía de Acuña aquella velada, cuya ironía fúnebre concluyó, francamente, por hacerme daño. (LUGONES, 2006, p.247)

Em seus contos, Leopoldo Lugones inseriu o elemento ocultista através de seus principais idealizadores e práticas. A crítica ao Positivismo fica muito patente através de personagens cientistas e naturalistas. A incorporação do elemento científico nas narrativas apareceu como meio de demonstrar que a ciência convencional não conseguia alcançar nem explicar algumas questões ocultas. No conto citado acima, o protagonista ao referir-se ao vampirismo, à figura de Eliphas Lévi e a alguns poetas escritores de contos de terror como Poe, Villiers L’Isle-Adam, Verhaeren e Acuña, remete o leitor a toda a atmosfera sobrenatural que pairava nos círculos literários e intelectuais da época. De acordo com Francisco Javier Siller:



"Kábala práctica" es buena muestra de la actitud hostil hacia el positivismo. Se cuenta el suceso ocurrido a dos jóvenes incrédulos, siendo uno de ellos el narrador, que posteriormente ha cambiado su perspectiva (...) El mismo desenlace de la historia, el suceso inexplicable de una mujer sin estructura ósea deja en ridículo la actitud escéptica de los dos jóvenes. El fenómeno oculto se impone a la realidad. Estos sucesos que la ciencia no puede explicar son la base de lo fantástico en los cuentos de Lugones, de manera que se de la oposición entre el poder de lo desconocido y la ciencia académica. Los científicos de Lugones apelan a la tradición oculta: en "Un fenómeno inexplicable", el personaje que ocupa el lugar del científico es homeópata, cuya disciplina era más objeto de interés por parte del ocultismo que de la ciencia ortodoxa. Igualmente, se siente atraído por los logros sobre la materia de los yoghis de la India, en la senda abierta por Blavatski. En "La fuerza Omega", el secreto de la onda destnictiva está en las notas "que según la tradición antigua constituían la lira de Orfeo" (*Cuentos*, 138). Finalmente, en "El espejo negro", se habla de los últimos descubrimientos de la ciencia sobre el carbón. (SILLER, 2004, p.249)

Outro escritor modernista muito influenciado pelas questões do ocultismo e das pseudociências foi o poeta mexicano Amado Nervo. Autor de contos como “El diablo desinteresado”, “Cuentos misteriosos” o a novela curta *El donador de almas*, Nervo seguiu pelos caminhos da ficção insólita com a mesma curiosidade pelo oculto que expressou em sua poesia. Segundo Gala Blasco e Fernando Rayo o poeta admirava e “sintió curiosidad por la teosofía -en boga en los cenáculos parisinos - y en general por las *ciencias ocultas*: la magia espiritista, los fenómenos paranormales, e incluso, la vida extraterrestre” (BLASCO; RAYO, 1998, p. 395). Em seu ensaio “La literatura maravillosa”, Amado Nervo fala sobre o interesse que o tema do oculto gerou em muitos setores da sociedade e não somente no artístico literário:

¿Veis a esos señores que durante las diez horas hábiles del día llenan columnas de números, plantean los negocios más audaces y, convencidos de su excepcional importancia, no se atreven ni a sonreír? Pues muchos de ellos, llegados a su casa después del cierre de la Bolsa, se pondrán con dos o tres personas de su familia, alrededor de una mesita, a evocar a los espíritus, y soportarán toda la guasa de los muertos chocarreros, que les darán las respuestas más peregrinas de la tierra. Otros, abrirán un mueble, y del cajón más escondido y discreto sacarán una novela de Julio Verne, o, si están más al corriente de la literatura maravillosa, una de Wells. (NERVO, 2017)

Um exemplo de influência da doutrina esotérica em seus relatos é o conto “La serpiente que se muerde la cola”. O conto publicado, em 1912, no jornal *El Imparcial*, trata sobre o tema do mito do eterno retorno, simbolizado, segundo as doutrinas esotéricas e ocultistas, por uma serpente que morde o próprio rabo. De acordo com o esoterismo, o Ouroboros representa o movimento circular do universo e o caráter cíclico da vida. Conforme o *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o mito do eterno retorno é representado por uma “serpiente que se muerde la cola y que encerrada sobre sí misma simboliza un ciclo de evolución. Este símbolo encierra al mismo tiempo las ideas de movimiento, continuidad,

autofecundación y, en consecuencia, de perpetuo retorno” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.792). De acordo com Oscar Hahn, “La serpiente que se muerde la cola” “no solo prefigura, en forma cuasi ensayística, una de las preocupaciones centrales de Borges – el tema del eterno retorno -, sino que se funda en las mismas ideas que Borges privilegia en sus notas “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular”. (HAHN, 2006, p.20)

O conto de Nervo narra a história de um homem angustiado por identificar uma sensação cotidiana de realizar as mesmas ações de dias e épocas passadas. Para acalmar sua aflição, decide procurar um médico. O doutor escuta com paciência seus relatos e lhe dá duas explicações para seu incômodo, uma de cunho “fisiológico” e outra de ordem “filosófica”, explicando-lhe sobre o mito do eterno retorno e as teorias que o circundam.

[...]Pero no es necesario ampliar la hipótesis. La teoría ortodoxamente científica, absolutamente matemática de lo limitado de las combinaciones atómicas, nos lleva, aún sin salir de este mundo que habitamos, a la inevitable conclusión de que el concurso de hechos infinitamente pequeños que, dadas tales o cuales circunstancias produjo al hombre llamado Pedro o Juan, ha producido ese mismo hombre  $n$  veces en la sucesión de los tiempos ... y lo producirá todavía...

Así pues, usted como yo, como todos, ha vivido, quién sabe cuántas veces, la misma vida, y la ha de vivir aún, en el eterno recomenzar de los siglos, simbolizado por la serpiente que se muerde la cola...

Pero – exclamó el doctor – basta por hoy de filosofías. Necesita usted alimentarse bien y a sus horas. Son ya las ocho. Vaya a tomarse los mismos huevos pasados por agua y la misma leche que se ha bebido usted en tantas otras existencias idénticas.

(NERVO, 2003, p.171-172)

Ao utilizar-se de tais matérias na literatura, o escritor modernista expressou sua disposição pelo mistério e pelo desconhecido, colocando sua imaginação a serviço de sua escrita, imortalizando assim verdadeiras joias raras da literatura. As doutrinas esotéricas e ocultistas exerceram uma grande influência na escrita fantástica do modernismo hispano-americano. Segundo Julieta Leo (2005, p.21) “Las doctrinas esotéricas atrajeron a los escritores modernistas por su aproximación al misterio. Éstos las entendieron como impulsos órficos de penetración en la sombra y (...) buscaron en ellas los enigmas de la existencia”. Os autores desse período souberam servir-se de tais elementos para incorporá-los a suas obras de maneira tão significativa, que importantes escritores posteriores se sentiram inspirados e compelidos a seguir seus passos, levando para suas obras grandes rasgos da contística fantástica do Modernismo.

## CAPÍTULO 3 - A EXPRESSÃO DO OCULTISMO NA NARRATIVA FANTÁSTICA DE RUBÉN DARÍO

### 3.1 Rubén Darío, alguns aspectos biográficos

Felix Rubén García Sarmiento, mais conhecido como Rubén Darío ou o “Príncipe de las Letras Castellanas”, foi um dos maiores nomes da literatura de língua hispânica e o mais notável nome do Modernismo hispano-americano. Em palavras de Bernardino de Pantorba, Rubén Darío: “Sin ninguna duda es el poeta hispanoamericano de mayor rango, y está, alto, entre los altos de nuestra lengua” (PANTORBA, 1967, p. 8). Segundo José Miguel Oviedo:

Decir que es el mayor poeta modernista no es suficiente; hay que agregar que es nuestro primer poeta plenamente *moderno*, con una profunda conciencia de su tiempo y del arte que le correspondía. Su presencia e influjo no solo afectan a la literatura hispanoamericana, sino a las letras de todo el orbe hispánico; y aún más allá de las letras mismas, pues tiene un impacto en otras esferas de la vida espiritual y cotidiana: nuestra concepción de la moral, del amor, de la actividad intelectual, de la política, de la función del arte y de su consumo. Protagonizó una auténtica revolución de nuestros usos de sentir, pensar y crear. (OVIEDO, 2012, p. 277)

Rubén Darío nasceu em 1867, em Metapa, uma pequena cidade da Nicarágua, que hoje se chama Ciudad Darío em homenagem ao seu filho mais ilustre. Nascido de pais separados, Rubén Darío foi criado por um casal de tios que se preocuparam profundamente por sua educação. Desde a mais tenra infância, mostrou sua genialidade, começando a ler com apenas três anos de idade. Ainda menino escreveu seus primeiros versos, sendo o responsável, como ele mesmo afirmou em sua autobiografia intitulada *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, pelos versos das procissões da Semana Santa de seu povoado natal:

Del centro de uno de los arcos, en la esquina de mi casa, pendía una granada dorada. Cuando pasaba la procesión del Señor del Triunfo, el domingo de Ramos, la granada se abría y caía una lluvia de versos. Yo era el autor de ellos. No he podido recordar ninguno...pero sí sé que eran versos brotados instintivamente. Yo nunca aprendí a hacer versos. Ello fue en mi orgánico, natural, nacido. (DARÍO, 2015, p.32)

Em sua adolescência, se publicaram vários de seus versos. Aos quatorze anos foi convidado a escrever como redator para um jornal local, confirmando sua vocação de escritor. A partir de então, ganhou fama e ficou conhecido como o “poeta niño”. Por essa mesma época, foi convidado para ir a Managua para recitar versos em algumas reuniões do Congresso. Como o próprio Darío afirma: “Yo estaba protegido por miembros del Congreso pertenecientes al

partido liberal, y es claro que en mis poesías y versos ardía el más violento, desenfadado y crudo liberalismo”. (DARÍO, 2015, p. 43). Ainda adolescente, o poeta nicaraguense recebe uma oferta de bolsa de estudos para estudar na Europa, porém ao recitar seus versos radicais contra a religião, perde tal oportunidade: “Al concluir, entre escasos aplausos de mis amigos, oí los murmullos de los graves senadores, y vi moverse desoladamente la cabeza del presidente Chamorro.” (DARÍO 2015, p. 44).

No solo fue un poeta fecundo y proteico: fue un poeta precoz. Cuando era aún pequeño y no era Darío, sino Félix Rubén García Sarmiento, lo conocían como el «poeta niño»; como tal fue festejado y mimado en su pueblo natal y en varias ciudades nicaragüenses, incluyendo Managua, donde llegó en 1881, para recibir una beca de estudios que no alcanzó a usar. Rebelde y anárquico, alérgico a los estudios formales, prefería la compañía y protección de políticos, autoridades y periodistas que ya habían reconocido su talento. (OVIEDO 2012, p. 279)

Após esse período, Darío viajou para El Salvador, onde realizou os primeiros contatos com a poesia francesa, principalmente a de Victor Hugo. Por volta de 1886, viajou a Santiago do Chile. De acordo com Jean Franco, “este fue su primer contacto con la metrópoli, con una gran ciudad moderna y una sociedad evolucionada. Todavía vacilante e inseguro de sí mismo, oscilaba entre la poesía social de *A un obrero* y los poemas dedicados a Hugo”. (FRANCO 2010, p. 150). Nessa época, a genialidade poética de Rubén Darío já se fazia conhecida em toda América Central, porém foi a partir de 1888 com a publicação de seu livro *Azul...*, que entrou para a posteridade e marcou seu nome nas letras hispânicas, sendo desde então reconhecido pela crítica e pelo público como o grande renovador da poesia em língua castelhana.

“Su historia misma comienza con *Azul...* (Valparaíso, 1888), y con él empieza a levantarse la gran ola modernista por todo el continente; el propio Darío señala que con él se inicia «un movimiento mental que habría de tener después tantas triunfantes consecuencias»” (OVIEDO 2012, p. 281). Ainda que os escritores José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción e Julián del Casal sejam apontados como os precursores do Modernismo, foi somente após a publicação de *Azul...*, de Rubén Darío, em 1888, que o Modernismo tomou um grande impulso. *Azul...* passou a ser considerada a obra mais significativa de sua época, marcando oficialmente o início do movimento modernista hispano-americano, e seu autor Rubén Darío tornou-se o nome mais representativo do movimento. De acordo com Emilio Carilla:

Durante mucho tiempo se ha señalado que *Azul...*, de Rubén Darío, obra publicada en 1888, marca el punto de arranque del Modernismo. En los últimos tiempos- y en consonancia con un mejor conocimiento de José Martí – es corriente hacer retroceder unos años esa fecha y señalar como punto inaugural el año 1882, fecha de *Ismaelillo*. Sin negar, por cierto, significación a la obra de Martí (significación y sentido

renovador) y sin negarlo tampoco a la obra de Gutiérrez Nájera (...), la importancia de *Azul...* se apoya en el carácter espectacular de la obra, en su evidente difusión en la época (...) y, sobre todo, en su valor de ejemplo para tantos escritores de América que se agregan al movimiento. (CARILLA, 1975, p. 179)

Segundo palavras do próprio autor de *Azul...*: “Ha sido deliberadamente que después, con el deseo de rejuvenecer, flexibilizar el idioma, he empleado maneras y construcciones de otras lenguas, giros y vocablos exóticos y no puramente españoles” (DARÍO, 2015, p.46). Com essa obra, Rubén Darío passou a ser bastante conhecido, influenciando muitos poetas importantes e renomados da época, tanto do continente americano quanto da Espanha. A crítica positiva ao livro *Azul...*, realizada pelo grande escritor espanhol, Juan Valera, foi de fundamental importância dar a Rubén Darío seu merecido prestígio como escritor. Nas palavras de Bernardino de Pantorba:

Quien más contribuye a abrirle esas aludidas puertas metafóricas es nuestro famoso don Juan Valera. Tuvo Rubén el feliz acuerdo de enviar un ejemplar de su recién publicado libro al maestro de la crítica que, desde Madrid, seguía, con el comentario de su pluma, la producción literaria de Hispanoamérica; y tuvo Valera el acierto de “ver” (los buenos críticos son los que tienen esa clase de “vista”) cuanto de nuevo, interesante y valioso se encerraba en aquel reducido tomo que, desde Chile, llegábale a su madrileña mesa de trabajo; lo vio y trató de ello en la Prensa, y no brevemente. La indiscutible autoridad de don Juan dio así el espaldarazo al nombre, en España totalmente desconocido, de “Don Rubén Darío”. (PANTORBA, 1967, p. 15)

Após todo o sucesso de *Azul...*, Darío se tornou um ícone da literatura hispano-americana. Em Santiago do Chile, “adquirió un ideal de sofisticación, de vida refinada, que solo podía cultivarse en grandes ciudades (...) el provinciano Rubén Darío que un día llegara a la capital chilena pobremente vestido (...) pronto iba a sepultarse en las profundidades de su memoria” (FRANCO, 2010, p. 150). Após alcançar fama internacional, voltou a América, instalando-se na Argentina, onde passou a escrever para um dos mais importantes jornais americanos, o diário *La Nación*, de Buenos Aires. Seu trabalho no citado jornal foi de suma importância para o desenvolvimento de sua prosa, tanto em forma de crônicas como de contos e crítica literária. Após sua temporada na capital portenha, Darío viajou para a França ao redor do ano de 1900, fixando residência em sua tão admirada Paris, onde viveu por volta de sete anos.

Suas viagens, que começaram quando ainda era um menino, lhe proporcionaram conhecimento direto dos distintos idiomas e modos de ver a vida de cada lugar, bem como absorver as diferentes culturas por ele conhecidas. No entanto, foi em suas viagens a Paris que sofreu as maiores influências sobre sua vida e sua obra. Paris representava para Darío o mundo

cosmopolita da época e foi o lugar para onde sempre tentava retornar quando tinha oportunidade, realizando durante sua vida inúmeras viagens à capital francesa.

O simbolismo e o parnasianismo influenciaram sobremodo sua escrita. A estética simbolista lhe serviu de inspiração e motivou seu desejo de penetrar os segredos do espírito e desvendar os mistérios do universo. A influência do simbolismo ficou marcada principalmente através dos temas de suas obras, como a mitologia, reino distantes, o exótico, o oriente e temas legendários relacionados ao religioso e ao misterioso. “Su poesía se encendió, así, de una pirotecnia verbal deslumbrante, llena de imágenes vistosas y atrevidas (...) faunos, náyades, ninfas, bacantes, centauros, cisnes y pavorreales, mandarines y califas del Oriente” (RAMÍREZ, 2016, p. XIX).

El simbolismo propicia una transformación de las concepciones psicológicas y una renovación de las ideas al subjetivar lo objetivo. Rinde culto a la profundidad psíquica, a todo lo íntimo, oscuro, enigmático, nebuloso, hermético, evanescente y misterioso. Su devoción por lo esfíngico, lo pítico y lo místico lo lleva a entrar en contacto con las doctrinas esotéricas que proliferan el siglo. (LEO, 2005, p. 73)

Após o primeiro período que passou na França, Darío foi convidado pelo governo de seu país a ser seu representante em um cargo diplomático em Madri. Depois disso, realizou inúmeras viagens por América e Europa. Após um longo período, Darío voltou à Nicarágua, já completamente enfermo, sofrendo de alucinações devido a seu alcoolismo e completamente sem dinheiro. Durante todo esse tempo e andanças, o principal poeta do Modernismo conquistou muitas vitórias em sua vida como escritor. Entre suas principais obras estão *Prosas Profanas* (1896), *Cantos de vida e esperanza* (1905), *El canto errante* (1907), entre muitas outras que lograram enorme sucesso. Porém, em sua vida pessoal Darío não obteve o mesmo êxito. Amante da vida boêmia, do álcool e das mulheres, passou por diversos apuros financeiros e viveu uma vida de muitas privações. Aos quarenta e nove anos, recém cumpridos e vítima de uma grave cirrose hepática, gerada por seus excessos alcoólicos, teve sua vida interrompida prematuramente. Em 1916, Rubén Darío, um dos maiores nomes da literatura e o maior renovador da lírica em língua castelhana, morre após alguns dias de regressar a sua terra natal Nicarágua, abandonando a vida terrena e ordinária para juntar-se à plêiade dos escritores imortais.

### 3.2 A influência do ocultismo na contística fantástica dariana

No final do século XIX, como já observamos anteriormente, as ideias ocultistas e as doutrinas esotéricas e teosóficas propagadas por Eliphas Levi, Édouard Shuré e Madame Blavatsky, invadiram os círculos intelectuais e influenciaram em grande medida as ideias literárias de então. Obras como *Les grands initiés*, de Édouard Shuré e *Ísis sem véu*, de Helena Blavatsky deixaram grandes marcas na produção literária de Rubén Darío e seus colegas modernistas.

Esta pseudociencia pasó del Atlántico a Europa y fue prodigada en la labor de neocultistas como Madame Blavatsky y los franceses Eliphas Lévy y Edouard Shuré. Los fines de la Sociedad Teosófica eran formar un núcleo de fraternidad universal, fomentar el estudio comparativo de las religiones, ciencias y literaturas de los pueblos orientales e investigar las leyes inexplicables de la Naturaleza y los poderes psíquicos latentes en el hombre. (MARTIN, 2009, p. 564)

Assim como seus companheiros modernistas, Darío se sentiu atraído por assuntos da metafísica. O “interés de Rubén Darío por lo esotérico y por las ciencias ocultas no tuvo raíces puramente literarias. Numerosos son los documentos testimoniales que revelan la cotidiana atracción del escritor nicaragüense por los temas e individuos relacionados con lo desconocido” (HAHN, 1978, p.70). Sentindo-se completamente fascinado por esse universo desconhecido, desejava aprofundar-se cada vez mais em seus estudos sobre o oculto.

Durante sua estadia em Paris, Darío frequentou vários círculos ocultistas e teve contato com grandes nomes do ocultismo, como Gerard Encausse, o *Papus*<sup>4</sup>. Através de seu envolvimento com os estudos sobre o esotérico e as doutrinas ocultistas, tentou esclarecer e encontrar um conforto para suas inquietações surgidas ainda em sua infância e dentro do seu próprio seio familiar, sobre algumas das questões dos segredos de além vida. Em sua autobiografia, *La vida de Rúben Darío escrita por él mismo*, narra sobre as histórias macabras de fantasmas, aparições e almas penadas que lhe contavam os empregados de sua casa e que lhe deixaram marcas profundas em seu espírito:

La casa era para mí temerosa por las noches. Anidaban lechuzas en los aleros. Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos, los dos únicos sirvientes: la Serapia y el indio Goyo. Vivía aún la madre de mi tía abuela, una anciana, toda blanca por los años y atacada de un temblor continuo. Ella también me infundía miedo, me hablaba de un fraile sin cabeza, de una mano peluda, que perseguía como una araña... Se me mostraba, no lejos de mi casa, la ventana, por donde, a la Juana Catina, mujer muy

---

4- Papus: pseudônimo do famoso médico e ocultista francês Gerard Anacleto Vincent Encausse. Atuou ativamente nos círculos de estudos ocultistas franceses no século XIX.

pecadora y loca de su cuerpo, se la habían llevado los demonios. Una noche, la mujer gritó desusadamente; los vecinos se asomaron atemorizados, y alcanzaron a ver a la Juana Catina, por el aire, llevada por los diablos, que hacían un gran ruido, y dejaban un hedor a azufre. (...) Y así se me nutría el espíritu, con otras cuantas tradiciones y consejas y sucedidos semejantes. De allí mi horror a las tinieblas nocturnas, y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables. (DARÍO, 2015, p.28)

Suas principais influências quanto à questão esotérica e do mistério foram despertadas através das teosofias, do ocultismo e do espiritismo, as quais, naquele momento, passaram a ser seguidas por inúmeros adeptos. “No se debe olvidar que Darío vivió en una época de crisis de los valores morales y religiosos. Los cambios, las dudas y las crisis que afectaron todo el mundo occidental repercutieron directamente en un hombre de la sensibilidad de Rubén Darío” (FERRER; CAÑUELO, 2002, p.280). Porém, apesar de todo esse interesse de Darío pelo desconhecido, também carregava consigo um grande temor a ele. Oscar Hahn usa uma passagem do livro *Rubén Darío*, de José Maria Vargas Vila, para atestar essa fascinação de Darío pelo oculto e ao mesmo tempo seu grande temor ao desconhecido:

A este testimonio hay que agregar el del colombiano José María Vargas Vila. En su libro titulado *Rubén Darío*, describe una reunión efectuada en París, el año 1900, a la que asistieron Blanco-Fombona, Gómez Carillo, el poeta de *Prosas profanas* Y el propio Vargas Vila: “Se habló de espiritismo, de demonología, de endriagos, de duendes, de aparecidos. Cada uno forzó la nota de lo fantástico; hubo narraciones espeluznantes ... se agotó lo macabro y, todo con objeto de asustar al Poeta, que pálido, sudoroso, llenos los ojos de un inenarrable horror, se llevaba las manos a los oídos para no escuchar aquellos cuentos de un hoffmanismo superlativo; creía en todo, hasta en las cosas más absurdas; el mundo sobrenatural lo atraía con una fascinación irresistible, como todos los aspectos del misterio”. (HAHN, 1978, p.70)

Durante sua permanência em Buenos Aires, Rubén Darío realizou diversos estudos envolvendo o espiritismo e a teosofia, bem como, estabeleceu relações de amizade com outros escritores também adeptos dos mesmos estudos, como Leopoldo Lugones. A esse respeito, o próprio autor de *Azul...* esclarece que:

Como dejo escrito, con Lugones y Piñeiro Sorondo hablaba mucho sobre ciencias ocultas. Me había dado desde hacía largo tiempo a esta clase de estudios, y los abandoné a causa de mi extremada nerviosidad y por consejo de médicos amigos. Yo había desde muy joven tenido ocasión, si bien raras veces, de observar la presencia y la acción de las fuerzas misteriosas y extrañas, que aún no han llegado al conocimiento y dominio de la ciencia oficial. En *Caras y Caretas* ha aparecido una página mía, en que narro cómo en la plaza de la catedral de León, en Nicaragua, una madrugada vi y toqué una larva, una horrible materialización sepulcral, estando en mi sano y completo juicio. También en *La Nación*, de Buenos Aires, he contado cómo en la ciudad de Guatemala tuve el anuncio psico-físico del fallecimiento de mi amigo el diplomático costarricense Jorge Castro Fernández, en los mismos momentos en que él moría en la ciudad de Panamá; y la pavorosa visión nocturna que tuvimos en San Salvador el escritor político Tranquilino Chacón, incrédulo y ateo; visión que nos llenó más que



de asombro de espanto. He contado también los casos de ese género, acontecidos a gentes de mi conocimiento. En París, con Leopoldo Lugones, hemos observado en el doctor Encausse, esto es, el célebre *Papus* cosas interesantísimas; pero según lo dejo expresado, no he seguido en esa clase de investigaciones por temor justo a alguna perturbación cerebral. (DARÍO, 2015, p.128-129)

As ciências ocultas, como a cabala e o espiritismo, juntamente com as ideias e doutrinas teosóficas e esotéricas, marcaram profundamente sua escrita sobre o insólito. Darío escreveu contos fantásticos como forma de expor e propagar todo o seu conhecimento e fascínio a respeito de seus estudos ocultistas e esotéricos. Seu interesse pelas questões metafísicas e suas experiências com os temas relacionados ao além, foram também uma tentativa de explicar os elementos extraordinários da América, que de acordo com o autor, está circundada por superstições, mistérios e religiosidade exacerbada. Em seu conto “La larva” (1910), Darío expôs todo esse ambiente mágico, sinistro e misterioso que envolve o continente americano:

Yo nací en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo. (DARÍO, 2002, p.364)

O interesse de Darío, assim como suas influências literárias com relação ao desconhecido e ao macabro, começaram muito cedo como dissemos anteriormente. De acordo com o próprio autor, entre suas primeiras leituras figuravam, além da obra de Cervantes, *Don Quijote*, *La Caverna de Strozzi*, uma novela gótica de terror escrita a princípios do século XIX pelo escritor francês Jean Joseph Warin:

En un viejo armario encontré los primeros libros que leyerá. Eran un *Quijote*, las obras de Moratín, *Las Mil y una noches*, la *Biblia*, *Los oficios* de Cicerón, la *Corina* de Madame Stäel, un tomo de comedias clásicas españolas, y una novela terrorífica, de ya no recuerdo que autor, *La Caverna de Strozzi*. Extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño”. (DARÍO, 2015, p.31)

Apesar de ter vivido durante sua infância e adolescência imerso em grande religiosidade católica e levar consigo seus temores relativos à figura de Deus, em sua obra, sobretudo a fantástica, encontramos um evidente sincretismo religioso representado pela fusão das filosofias cristãs e ocultistas. Contos como “El Salomón negro” (1899) y “La muerte de Salomé” (1891), remetem o leitor à ideia de religiosidade bíblica, enquanto que, em contos como “Huitzilopochtli”(1914) y “El Caso de la señorita Amélia” (1894), o leitor se depara com crenças e rituais de antigas religiões, como o sacrifício humano e os saberes ocultos da teosofia. Consoante à opinião de José Miguel de Oviedo:

Esta era una inclinación natural de Darío, hombre supersticioso y dado al fantaseo morboso – y a sufrir frecuentes pesadillas, agravadas por el hábito del alcohol –, pero era también un signo de la época: hacia fines de siglo hubo un renovado espiritualismo que tendía a buscar, en el ocultismo y en otras formas exóticas de religiosidad, como el movimiento de los Rosacruces o las ideas sobre la «conciencia cósmica» de Madame H. P. Blavatsky, las respuestas que las doctrinas ortodoxas no brindaban. (OVIEDO, 2012, p. 286)

Nos contos fantásticos de Rubén Darío abundam os símbolos e os elementos teosóficos e das doutrinas ocultistas, bem como as referências a grandes personagens da história do esoterismo e do meio pseudocientífico. Todos os saberes aprendidos por ele enquanto participou do meio ocultista, refletiram diretamente em sua obra fantástica. Temas como o pitagorismo, o ocultismo, a reencarnação, o Oriente e as antigas culturas, passaram a povoar seus contos. “Rubén, igual que Borges, adoraba la idea de la metempsicosis, la transmigración de las almas de un cuerpo a otro cuerpo, no importa la distancia de las edades, una idea que es pitagórica y es órfica. Pitágoras y Orfeo. Los números y el canto”. (RAMÍREZ, 2016, p. XXVIII).

Darío soube servir-se do símbolo como meio para trabalhar o inexplorado, o ominoso e o extraordinário. Guiado também pelos símbolos, fez uma mistura, em suas obras fantásticas, de misticismo e mistério através principalmente da representação simbólicas presentes nelas. “El simbolismo como exploración incierta de los misterios de la existencia, no ofrece certezas, sino dudas, y es la antítesis del positivismo que da cuerpo a la idea inevitable del progreso material de la humanidad” (RAMÍREZ, 2016, p. XXIV).

Em seus contos fantásticos, Darío abordou temas relativos à morte, o mundo dos sonhos e o religioso, como por exemplo “La pesadilla de Honório” (1894), “Thanathopia” (1893) ou “Verônica” (1896). Além disso, seus contos fantásticos acabaram por refletir alguns de seus medos pessoais como a morte, por exemplo. A morte e os segredos do mundo impenetrável foram temas frequentes e muito angustiantes em sua vida, isso fica muito evidente na fala do narrador James Leen, do conto “Thanathopia”, ao descrever seu grande pavor da morte:

No puedo dormir sin luz, no puedo soportar la soledad de una casa abandonada; tiemblo al ruido misterioso que en horas crepusculares brota de los boscajes en un camino; no me agrada ver revolotar un mochuelo o un murciélago; no visito, en ninguna ciudad adonde llego, los cementerios; me martirizan las conversaciones sobre asuntos macabros, y cuando las tengo, mis ojos aguardan para cerrarse, al amor del sueño, que la luz aparezca. Tengo el horror de la que ¡oh Dios! tendré que nombrar: de la muerte. Jamás me harían permanecer en una casa donde hubiese un cadáver, así fuese el de mi más amado amigo. Mirad: esa palabra es la más fatídica de las que existen en cualquier idioma: cadáver... (DARÍO, 2002, p.259)

O grande meio que o autor de *Azul...* encontrou para disseminar sua obra fantástica, foi através dos jornais da época. Por meio desses veículos, publicou grande parte de sua obra em prosa, principalmente seus contos fantásticos e ideias relacionadas ao ocultismo e aos segredos do esoterismo. Vejamos o que ele escreve ao jornal *La Nación* em 1895:

La ciencia oficial del mundo occidental no ha sido capaz aun de aceptar ciertas manifestaciones extraordinarias – aunque aún dentro del reino de lo natural en su sentido más amplio – cómo las demostradas por Crookes y Madame Blavatsky. Pero los seguidores fervientes esperan que, al acercarse la Humanidad gradualmente a la perfección, llegará un momento en el que las antiguas *Scientia occulta*, *Scientia occultans*, no seguirán siendo arcanos. Llegará el día que Ciencia y Religión, cómo una sola, llevarán al hombre al conocimiento de la Ciencia de la Vida.  
(PULPO-WALKER; ECHEVARRÍA, 2006, p.47)

O insólito em Rubén Darío mostra um lado seu que ainda é desconhecido para muitos, uma vez que o autor é celebrado pela maior parte do público, principalmente por sua poesia. Acreditamos que esse desconhecimento de Darío, como autor de contos fantásticos, por grande parte dos leitores, se deva ao fato de que, em vida, o escritor não os reuniu em um único livro, como fez com *Azul...*, estando seus contos fantásticos apenas publicados na imprensa escrita da época. Muito após sua morte, seus contos fantásticos foram reunidos por alguns críticos e algumas editoras em volumes únicos, o que propiciou o surgimento de um maior interesse sobre essa face de seu trabalho.

Na continuação deste estudo, analisaremos, dois contos fantásticos de Rubén Darío, “El caso de la señorita Amelia” e “La extraña muerte de fray Pedro”. A escolha dos contos citados teve por objetivo colocar em destaque a proposição mais importante de nosso trabalho: a influência das pseudociências e ciências ocultas, na construção dos contos fantásticos de Rubén Darío. Ambos os textos são bastante representativos do fantástico dariano, e os consideramos perfeitamente apropriados para ilustrar nossa proposta. Rubén Darío, através do Dr. Z e de Frei Pedro, protagonistas dos respectivos contos, mostra a dimensão de seu interesse e conhecimento do mundo do sobrenatural. Temas como espiritismo, hipnose, telepatia, magia, alquimia entre outros são temas recorrentes em sua obra fantástica. Por fim, os contos darianos em questão apresentam significativas influências do pensamento literário modernista do fim do século, pensamento esse que expressava grande interesse pelo sincretismo religioso, exotismo e pelo estudo das Ciências Ocultas.

### 3.3 “El caso de la señorita Amelia”

De acordo com Borges: “El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza”. (BORGES, 1966, p.12). Como afirmado por Borges o tempo é um dos maiores problemas do ser humano devido a seu caráter inexorável, e é justamente por isso que se torna um dos temas do fantástico. O conto fantástico “El caso de la señorita Amelia”, de Rubén Darío aborda como tema central a questão do tempo, um dos temas usuais da literatura de cunho insólito. Esse tema da suspensão do tempo torna-se transgressor e angustiante pela simples razão de que, pelas leis naturais, o tempo não pode se deter, uma vez que é implacável e senhor do destino de todos os seres.

O conto apareceu pela primeira vez no diário *La Nación* de Buenos Aires, em 1894. Nele o autor concede à personagem de Amelia o dom da imortalidade, rompendo com as barreiras do natural, abrindo uma fresta na realidade para a introdução do elemento insólito. Conforme Louis Vax: “El arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real” (VAX, 1965, p.06). Foi exatamente isso que fez Rubén Darío ao escrever seus contos fantásticos, de situações comuns do cotidiano, criou argumentos que despertam no leitor o espanto e a perplexidade. Assim é o fantástico, “se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (VAX, 1965, p. 78).

Para a construção do conto, além da suspensão do tempo o autor se valeu de um assunto que sempre lhe despertou grande interesse: o das Ciências Ocultas. Como já ilustramos anteriormente, o autor nicaraguense demonstrou grande fascínio pelos temas que envolvem o oculto e o desconhecido, chegando a realizar estudos mais aprofundados nos assuntos ocultistas. Para a criação de seu personagem principal, o Dr. Z, Darío se utilizou de seus conhecimentos no que se refere a seus estudos esotéricos, detalhando, através das experiências do personagem, seu conhecimento construído em anos de investigações nas referidas doutrinas. O conto se desenrola por apenas algumas páginas, sustentando-se nas bases do conhecimento ocultista do Dr. Z. A união dos elementos que constituem o conto segue perfeitamente os preceitos modernistas do fantástico hispano-americano, como ambientes luxuosos, a presença de espelhos e retratos antigos, que remete a outras épocas e dimensões, o amor erótico e condenado, o escapismo a lugares exóticos e distantes, como o Oriente, e, sobretudo, o profundo interesse pelas questões do sobrenatural, revelado pelas inúmeras menções aos estudos do ocultismo, da Teosofia e do mundo esotérico em geral.

### 3.3.1 O argumento

“El caso de la señorita Amelia” narra um acontecimento sucedido em uma festa de celebração da chegada do Ano Novo. Um dos convidados, o Dr. Z, incitado por uma frase proferida pelo narrador, decide contar aos convidados o que lhe sucedeu em sua juventude em Buenos Aires, empenhando-se em narrar sua história com riqueza de detalhes. De acordo com o notável visitante, em sua juventude, conhece e se envolve afetivamente com três irmãs: Luz, Josefina e Amelia Revall. Após algum tempo na capital portenha, o Dr. Z decide viajar para a Índia para realizar estudos ocultistas com o propósito de aprender além do que a ciência positiva poderia lhe ensinar, deixando Luz e Josefina desconsoladas. Amelia, por ser ainda apenas uma criança de doze anos, não dá grande importância ao fato.

Depois de mais de duas décadas de estudos e ricas experiências, o Dr. Z regressa a Buenos Aires e busca informações sobre a família Revall. No entanto, ao chegar à casa das irmãs, encontra Luz e Josefina, que o recebem com ares de tristeza. Ao perguntar por Amelia, descobre que algo de insólito ocorreu, pois, para sua surpresa, ainda que houvesse passado todo esse tempo, Amelia continuava com doze anos e com a mesma forma física que ele a havia deixado. Confuso com a situação, o Dr. Z abandona a casa, cheio de dúvidas e indagações sobre o estado da garota.

### 3.3.2 Divisão do argumento

Para um melhor entendimento do conto, decidimos dividi-lo em algumas partes. Em uma rápida apresentação do argumento, podemos dizer que, na primeira parte, o narrador apresenta o protagonista, o Dr. Z, que, segundo ele, é um homem sábio, culto e profundo conhecedor da sabedoria antiga, dos mistérios esotéricos e das pseudociências. Também na primeira parte, o narrador descreve o espaço e a ambientação luxuosa em que se constitui o desenvolvimento do conto: “Pues bien; esta noche pasada poco después de que saludamos el toque de las doce con una salva de doce taponazos del más legítimo Roederer, en el precioso comedor rococó de ese sibarita de judío que se llama Lowensteinger (...)” (DARÍO, 2002, p.298). Na segunda parte, o Dr. Z faz divagações sobre a limitação da ciência positiva, ao mesmo tempo em que faz um longo discurso sobre algumas doutrinas, saberes e personagens ligados às Ciências Ocultas.

A terceira parte começa com a interrupção do solilóquio do Dr. Z pelo narrador, dando lugar, neste momento, à introdução da história vivida pelo ilustre sábio. De acordo com o

insigne convidado, ao redor de seus trinta anos, conhece as três irmãs Revall: Luz, Josefina e Amelia, as quais passa a acompanhar com certa frequência. Segundo o protagonista as três irmãs possuíam o mesmo lugar em seu coração, porém acaba confessando que Amelia, a mais jovem, ocupava um lugar de destaque:

-Puedo confesar francamente que no tenía predilección por ninguna, y que Luz, Josefina y Amelia ocupaban en mi corazón el mismo lugar. El mismo, tal vez no; pues los dulces al par que ardientes ojos de Amelia, su alegre y roja risa, su picardía infantil... diré que era ella mi preferida. Era la menor; tenía doce años apenas, y yo ya había pasado de los treinta. Por tal motivo, y por ser la chicuela de carácter travieso y jovial, tratábala yo como niña que era, y entre las otras dos repartía mis miradas incendiarias, mis suspiros, mis apretones de manos y hasta mis serias promesas de matrimonio, en una, os lo confieso, atroz y culpable bigamia de pasión. ¡Pero la chiquilla Amelia!... Sucedió que, cuando yo llegaba a la casa, era ella quien primero corría a recibirme, llena de sonrisas y zalamerías: «¿Y mis bombones?». He aquí la pregunta sacramental. Yo me sentaba regocijado, después de mis correctos saludos, y colmaba las manos de la niña de ricos caramelos de rosas y de deliciosas grajeas de chocolate, las cuales, ella, a plena boca, saboreaba con una sonora música palatinal, lingual y dental. El porqué de mi apego a aquella muchachita de vestido a media pierna y de ojos lindos, no os lo podré explicar; pero es el caso que, cuando por causa de mis estudios tuve que dejar Buenos Aires, fingí alguna emoción al despedirme de Luz que me miraba con anchos ojos doloridos y sentimentales; di un falso apretón de manos a Josefina, que tenía entre los dientes, por no llorar, un pañuelo de batista, y en la frente de Amelia incrusté un beso, el más puro y el más encendido, el más casto y el más ardiente ¡qué sé yo! de todos los que he dado en mi vida. (DARÍO, 2002, p. 300)

A quarta parte compreende o final do período passado pelo Dr. Z em Buenos Aires e sua decisão de viajar para a Índia para realizar seus estudos ocultistas. Neste excerto, o protagonista deixa claro o propósito de sua partida: aprender mais além do que a ciência positiva poderia lhe ensinar e conquistar sabedoria. Ele narra sobre suas viagens, experiências e saberes adquiridos durante sua saída pelo mundo em busca de compreender os mistérios da vida e do universo: “Iba yo, sediento ya de las ciencias ocultas, a estudiar entre los mahatmas de la India lo que la pobre ciencia occidental no puede enseñarnos todavía” (DARÍO, 2002, p.301).

Na quinta e última parte, o Dr. Z, é novamente interrompido em seu monólogo e retoma a narração de seus amores com as irmãs: após vinte e três anos distante da capital portenha, o Dr. Z regressa a Buenos Aires e busca informações sobre a família Revall. Ao chegar à casa das irmãs, é recebido por Luz e Josefina. Nesta parte do conto, em razão das reações de suas irmãs, o leitor toma conhecimento de que algo muito extraordinário aconteceu a Amelia, pois, ao serem questionadas sobre a garota, Luz e Josefina apresentam gestos e semblantes tristonhos dando a entender que algo de terrível lhe havia ocorrido: “Las dos hermanas se miraban pálidas, pálidas y movían la cabeza desoladamente...” (DARÍO, 2002, p.302). No entanto, antes que o

Dr. Z pudesse perguntar algo sobre sua amada Amelia, descobre na casa uma menina com suas idênticas feições, que lhe cobra doces com atitude análoga à da pequena garotinha do passado: “- Y mis bombones? - Yo no hallé qué decir” (DARÍO, 2002, p.302). Sem encontrar explicação para o sucedido, o Dr. Z decide retirar-se, confuso e perplexo com o que havia ocorrido a Amelia.

Por fim, o Dr. Z, após toda sua explanação, conclui sua narração sobre a experiência inexplicável a respeito da suspensão do tempo vivida por meio da figura de sua amada Amelia, que continuava com doze anos.

### 3.3.3 O doutor Z

Ainda que relate o caso da senhorita Amelia, o conto gira em torno do personagem principal da trama, o Dr. Z, que narra sobre seu amor da juventude e sobre sua sede de desvendar os mistérios do universo. Logo ao princípio, o narrador o apresenta, deixando muito clara a sua posição e sua admiração pelo ilustre protagonista, que tem sua figura destacada e desde o primeiro momento é apresentado como o eixo da narrativa. Ao dar-lhe tanta relevância, o narrador indica como será conduzido o rumo da narrativa, que, ao longo de seu desenvolvimento, passará à voz do próprio Doutor Z<sup>5</sup>.

Em um dado momento, o narrador pronuncia a seguinte frase: “-! Oh, si el tempo pudiera detenerse ¡”. Essa é a oportunidade para que o Dr. Z, o protagonista, assuma o controle da narração. É a partir dessa frase e sobre ela que se dá toda a construção do conto. Após o seguinte comentário: “La mirada que el doctor me dirigió y la clase de sonrisa que decoró su boca después de oír mi exclamación, confieso que hubiera turbado a cualquiera” (DARÍO 2002, p.298), a narrativa passa a ser comandada pelo Dr. Z quase que exclusivamente, excetuando a participação de um ou outro personagem no decorrer da trama. A primeira impressão que é passada ao leitor sobre o doutor é a de um homem sábio e fascinante, que usa muito bem as palavras e se encontra envolvido em uma bruma de mistério:

---

5 - No conto encontramos ao princípio a presença de um narrador que forma parte do enredo e se apresenta como um dos convidados da festa, sem ter, no entanto, sua identidade revelada. Ele inicia a narrativa sem nenhuma imparcialidade, expondo desde o início suas opiniões pessoais e tecendo juízo sobre o protagonista. Apesar de contar com um narrador, durante grande parte da narração, o próprio Dr. Z conta sua história, permanecendo nesses momentos como personagem protagonista e narrador ao mesmo tempo, revezando-se com o narrador no que diz respeito à voz da narrativa.

Que el doctor Z es ilustre, elocuente, conquistador; que su voz es profunda y vibrante al mismo tiempo, y su gesto avasallador y misterioso, sobre todo después de la publicación de su obra sobre *La plástica de ensueño*, quizás podríais negármelo o aceptármelo con restricción; (DARÍO, 2002, p. 298)

A passagem acima é de grande importância, visto que essa apresentação é necessária para justificar tudo o que será narrado posteriormente pelo protagonista. O leitor desde o início já é induzido pelo narrador a crer em toda a sabedoria e toda a magnitude do personagem principal, que no decorrer da história assume a voz da narrativa discorrendo sobre como adquiriu tanta sabedoria. Segundo Filipe Furtado, “convém ao fantástico que o sujeito da enunciação coincida com um personagem de certo relevo” (FURTADO, 1980, p. 109). Concordamos com a afirmativa de Furtado e entendemos também, que ao referir-se a um personagem de relevo, Furtado esteja referindo-se à confiabilidade que reproduz o narrador ao tomar a voz da narração. Um narrador confiável faz com que leitor e personagens creiam nos detalhes dos fatos que lhes estão sendo narrados. É de suma importância na narrativa fantástica, que exista uma figura que ateste a confiabilidade do protagonista envolvido nos fatos sobrenaturais.

De acordo com Furtado, o uso desse recurso no fantástico ajuda a propiciar a irrupção do sobrenatural dentro da trama, “tentando conferir-lhe credibilidade pela feição testemunhal que aparentam assumir” (FURTADO, 1980, p. 110). Porém, em inúmeros contos fantásticos, o narrador em algum instante comete um pequeno deslize ou revela alguma característica peculiar que faz com que o leitor vacile diante do que lhe está sendo narrado.

No caso especial de Rubén Darío, uma das características mais marcantes de seus relatos fantásticos de acordo com José María Martínez, é o momento da narrativa no qual “la acción del cuento se estanca y da paso a un largo parlamento o monólogo de algún protagonista, que acaba por ocupar el mayor espacio del relato.” (MARTÍNEZ, 2006, p. 31). O personagem Dr. Z é o exemplo perfeito para a afirmação de Martínez, já que como dissemos anteriormente, o narrador em um dado momento cede a voz da narrativa ao personagem principal. O dr. Z, o protagonista, através de sua prolongada retórica, permanece de posse da narração contando suas aventuras até quase o final do conto.

Na linha inicial do conto, podemos identificar a credibilidade atribuída à sabedoria do personagem Doutor Z por parte do narrador. E o narrador segue, apresentando o protagonista para o leitor como um ser quase perfeito: “(...) pero que su calva es única, insigne, hermosa, solemne, lírica si gustáis, ¡oh, eso nunca, estoy seguro! ¿Cómo negaríais la luz del sol, el aroma de las rosas y las propiedades narcóticas de ciertos versos?” (DARÍO, 2002, p. 298).



A passagem anterior remete a símbolos muito representativos da vida e da beleza, e, apesar de não serem feitas atribuições iniciais ao tipo físico do Dr. Z, o narrador insinua que mesmo que não gostemos de sua constituição corpórea, é impossível negar o que emana naturalmente do sábio doutor. Com relação ao nome do protagonista, acreditamos que não foi escolhido ao acaso. O Dr. Z, como já referimos anteriormente, é um homem de infinita sabedoria e profundo conhecedor dos mistérios do universo, apresentando-se como um mestre experimentado nos saberes ocultos, atuando como um verdadeiro iniciado nos assuntos impenetráveis.

De acordo com alguns estudiosos, como o professor espanhol Alberto Acereda, Darío e seus companheiros modernistas faziam parte da sociedade secreta que conhecemos como Maçonaria. Em seu artigo *Dos caras desconocidas de Rubén Darío: El poeta masón y el poeta inédito*, Acereda afirma que: “En la masonería Darío y los modernistas buscan fórmulas para aclarar su vacío metafísico y su abismo existencial” (ACEREDA, 2010). Não somente para preencher os vazios espirituais, como para trabalhar o ocultismo como um dos temas de suas narrativas fantásticas.

De acordo com a Maçonaria, o significado da letra Z, é bastante representativo, já que essa letra representa o código que dá acesso aos graus elevados dos iniciados nos chamados mistérios superiores. No que diz respeito aos símbolos maçônicos, a letra Z encontra-se entalhada na Chave de Marfim, que, por sua vez, representa a chave que abre o mundo sagrado ao iniciado e proporciona sua entrada no santuário sagrado. A Chave representa também o sigilo e o segredo sobre os ensinamentos recebidos, bem como a escalada pelos altos degraus de Mestre.

No esoterismo e na Teosofia, a letra Z, Zain, representa a união de dois números sete sobrepostos. O número sete, segundo essas doutrinas, é a representação da perfeição e do poder mágico do universo. De acordo com Chevalier e Gheerbrant:

Siete corresponde a los siete días de la semana, a los siete planetas, a los siete grados de la perfección, a las siete esferas o niveles celestes, a los siete pétalos de la rosa, a las siete cabezas del naja de Angkor, a las siete ramas del árbol cósmico y sacrificial del chamanismo, etc. Algunos septenarios son símbolos de otros septenarios; así la rosa de los siete pétalos evocaría los siete cielos, las siete jerarquías angélicas, ambos conjuntos perfectos. Siete designa la totalidad de los órdenes planetario y angélico, la totalidad de las moradas celestes, la totalidad del orden moral y la totalidad de las energías, principalmente en el orden espiritual. Era entre los egipcios símbolo de vida eterna. Simboliza un ciclo completo, una perfección dinámica. Cada periodo lunar dura siete días y los cuatro periodos del ciclo lunar (7x4) cierran el ciclo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 941)

E é justamente como o Dr. Z é apresentado ao início do conto, como um ente grandioso e fascinante, e que dele emana a mais profunda sabedoria e conhecimento da natureza. O autor, ao outorgar esse nome ao personagem, e seguindo a representação do número sete, quis concentrar sobre ele o significado de perfeição, sabedoria e comunhão com o cosmo. De acordo com a citação de Chevalier e Gheerbrant acima, o sete “Simboliza un ciclo completo, una perfección dinámica” e a cabeça escassa de cabelos do Dr. Z também nos dá essa ideia de fechamento de ciclo. Isso se mostra ao princípio: “su calva es única, insigne hermosa, solemne”, mas principalmente ao final do conto quando o narrador conclui dizendo: “El doctor Z era en este momento todo calvo...” (DARÍO, 2002, p. 303). Ao final do conto, as últimas frases do Dr. Z trazem consigo a ideia de fechamento de um ciclo natural. Dois são os sinais desse encerramento, o final da história com Amelia e a queda completa dos cabelos do protagonista.

### 3.3.4 Contexto em que se dá a narrativa

O ambiente da narração se desenha em uma festa da passagem de Ano Novo, na qual os personagens encontram-se envolvidos desfrutando de todas as regalias que uma festa de luxo pode lhes proporcionar. A celebração se desenrola em um ambiente suntuoso, regada a champanhe francês *Louis Roederer*, lindamente ornamentada com decoração ao estilo Rococó e reunindo convidados muito ilustres como o Dr. Z, que de acordo com o narrador, é, sem sombra de dúvida, uma figura única e portadora da mais infinita sabedoria. Assim como o Dr. Z, participam da ocasião outros convidados importantes e distintos como “el periodista Riquet” e “el abate Pureau, recién enviado por Hirsch”. A narrativa transcorre em um “precioso comedor rococó” de um “sibarita de judío que se llama Lowensteinger” (DARÍO, 2002, p.298). De acordo com Rafael Gutiérrez Girardot, o conto de Darío pode servir perfeitamente como uma crítica a esse universo utilitarista e materialista da burguesia do século XIX, uma vez que “cada poema lujoso, cada prosa introspectiva, cada metáfora osada, le parecía un acto de rebelión contra la sociedade burguesa, contra la prosa de este mundo” (GIRARDOT, 2004, p.100).

Ao usar a expressão “sibarita de judío”, Darío faz uma crítica ao poderio da burguesia e de alguns judeus que detinham o poder financeiro bonaerense. Muitos judeus abastados foram responsáveis pelo financiamento da grande imigração judia no país no século XIX. Com esta iniciativa, promoveu-se a fundação de inúmeras colônias agrícolas judias na região de Buenos Aires, Entre Ríos e outras províncias importantes. Ao referir-se a “Hirsch”, é provável que o autor se referira ao Barão Moritz von Hirsch, empresário e especulador financeiro judeu de

origem alemã, que obteve grande parte de sua fortuna através da construção da malha ferroviária Argentina, sendo detentor de grandes riquezas, através das quais poderia realizar todos os caprichos de um “sibarita” judeu.

No contexto burguês do século XIX, por possuírem uma cômoda situação financeira, a burguesia se deleitava perante os prazeres do luxo e das sensações. Um dos grandes exemplos do luxo vivido na festa é a menção ao champanhe francês *Louis Roederer*, apreciado pelos grandes aficionados ao alto luxo e somente possível às pessoas de grande poder aquisitivo devido ao seu alto custo.

- Caballero - me dijo saboreando el champaña-; si yo no estuviese completamente desilusionado de la juventud; si no supiese que todos los que hoy empezáis a vivir estáis ya muertos, es decir, muertos del alma, sin fe, sin entusiasmo, sin ideales, canosos por dentro; que no sois sino máscaras de vida, nada más... sí, si no supiese eso, si viese en vos algo más que un hombre de fin de siglo, os diría que esa frase que acabáis de pronunciar: «¡Oh, si el tiempo pudiera detenerse!», tiene en mí la respuesta más satisfactoria.

- ¡Doctor!

-Sí, os repito que vuestro escepticismo me impide hablar, como hubiera hecho en otra ocasión.

(DARÍO, 2002, p. 298)

No fragmento acima, podemos observar, além da crítica social, a censura ao Positivismo. O protagonista realiza uma forte crítica à ciência convencional e ao ceticismo positivista em relação às questões do sobrenatural e à crença de que somente através dos experimentos científicos se encontrará a verdade. De acordo com o Dr. Z, a juventude de sua época está completamente perdida em seu afã materialista. Não são capazes de voltar-se ao seu interior, pois, segundo ele, estão mortos em sua própria alma e não têm fé em nada ao não ser no que a ciência poderá provar-lhes, por isso, são, segundo o protagonista, “máscaras de vida, nada más”, e completa seu raciocínio dizendo que ele, por carregar consigo tanta experiência e sapiência, seria a fonte perfeita de conhecimento para os interessados nos assuntos essenciais da existência.

Ao recuperar novamente a palavra e dirigindo-se mais uma vez ao narrador, o Dr. Z faz um longo monólogo sobre “los principios del hombre”. Neste exato momento, o narrador observa os convidados e percebe que o colóquio do sábio Dr. Z tornou-se deveras aborrecido: “Viendo a Minna poner una cara un tanto desolada, me atreví a interrumpir al doctor: -Me parece ibais a demostrarnos que el tiempo...” (DARÍO, 2002, p.300). Essa é a deixa para o protagonista começar a narrar a história de sua ligação com as irmãs Revall como forma de retomar sua experiência sobre o tema inicial da conversa, ou seja, a suspensão do tempo. “-Y

bien -dijo-, puesto que no os complacen las disertaciones por prólogo, vamos al cuento que debo contaros, y es el siguiente:” (DARÍO, 2002, 300)

Tanto a reação de Minna, quanto a última fala do Dr. Z antes de contar a história da suspensão do tempo, podem servir como exemplo de crítica ao ceticismo da juventude a que se referiu anteriormente. É como se todo o conhecimento místico que está sendo narrado por ele não fosse atraente aos olhos da jovem, que se mostra enfasiada com o longo discurso do sábio. Essa também, pode ser uma crítica ao Positivismo, que não abordava e nem se interessava por questões de natureza metafísica, considerando-as questões menores, enfadonhas e desnecessárias, uma vez que não poderiam demonstrar com provas absolutas seus resultados.

### **3.3.5 As pseudociências e o ocultismo como propulsores do fantástico em “El caso de la señorita Amelia”**

Em geral ao se pensar nos motivos do fantástico, pensamos imediatamente em seres extraordinários, pactos diabólicos, sortilégios, ou seja, tudo o que remete ao “sobrenatural”. “No son los temas sobrenaturales los que convierten a un cuento en fantástico, sino la intención con que el narrador los concierta en un juego refinado. (...) «jugar con el miedo supone a la vez una sutil cultura y un sólido fondo de incredulidad»” (IMBERT, 2007, p. 174). Segundo Enrique Anderson Imbert, os temas mais frequentes do fantástico são:

Metamorfosis. Invisibilidad. Solipsismo. Desdoblamientos de la personalidad. Deformaciones del Tiempo y del Espacio. Interpenetración de de sueño y realidad. El más allá de la muerte. Leyes y cualidades abolidas. Personificación de ideas. Utopías y ucronias. Zoología fantástica. Desacralización de mitos. Reducción al absurdo de situaciones de la literatura mundial... (IMBERT, 2007, p.175)

No fantástico, o sobrenatural pode estar presente em uma forma que não seja a de um ser em concreto. Ele pode estar presente através de situações com a “detenção ou repetição do tempo” (TODOROV, 1981, p.54), por exemplo. Em “El caso de la señorita Amelia”, o sobrenatural não se realiza pela presença de entes como, monstros ou fantasmas, mas sim por uma temática bastante recorrente do fantástico, as alterações do tempo. Na narrativa, encontramos o sobrenatural claramente na questão da suspensão de Amelia no tempo.

Este fato causa grande inquietação em leitores e personagens. A perturbação se dá justamente pela violação das leis naturais que conhecemos. “El tiempo fantástico, aun permaneciendo rectilíneo puede hacerse reversible” (VAX, 1965, p. 32). O tempo fantástico quebra a ideia de linearidade, transgredindo através disso as leis naturais que ensinam que o

tempo jamais se detém. Uma das características marcantes do gênero fantástico é precisamente a transgressão das leis da realidade cotidiana. “Invocar lo fantástico es invocar lo absurdo y lo contradictorio” (VAX, 1965, p.31). O conto apresenta uma situação transgressora e que foge completamente do entendimento do leitor e dos personagens, pois:

La causalidad racional es sustituida por una causalidad mística. Los personajes, que ya no están sujetos a las leyes de la naturaleza material, se hallan sometidos a las leyes de la analogía: su destino está escrito en las líneas de la mano, en los astros y en el poso del café. No se trata ya de ser activo y estudiar las leyes naturales para utilizarlas; solo queda tomar conocimiento de un destino implacable para resignarse a él.  
(VAX, 1965, p. 32)

O fantástico no conto se dá por não conseguirmos entender o porquê de Amelia permanecer detida no tempo. O sentimento de dúvida, outra característica marcante do gênero fantástico, segundo Todorov, gera no leitor e nos personagens a ambiguidade e a sensação de inquietude, ao final, justamente por não se conseguir explicar o que aconteceu a Amelia.

De acordo com o doutor Z, ao regressar a Argentina, “gordo, bastante gordo y calvo como una rodilla” (DARÍO, 2002, p. 302), decide buscar a sua amada Amelia, porém, ao encontrá-la, constata que para ela os anos não passaram, encontrando-a presa no tempo. Apesar de haver transcorrido vinte e três anos, Amelia continuava com apenas doze anos, idade na qual o sábio doutor se despede da garota. “Se ha detenido para ella el reloj del Tiempo, en una hora señalada ¡quién sabe con qué designio del desconocido Dios!” (DARÍO, 2002, p. 303). A afirmação de Vax sobre a questão do “destino implacable”, se encaixa perfeitamente com o último enunciado do Dr. Z no conto, uma vez que, neste momento, o protagonista se resigna aos propósitos “divinos” e percebe que apesar de toda sua sabedoria não consegue explicar os acontecimentos.

Julgamos que o presente conto é um dos que melhor representam a influência das doutrinas ocultistas, teosóficas e pseudocientíficas dentro da obra fantástica dariana. Segundo Irene Bessière, o fantástico “supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária, para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo” (BESSIÈRE, 2012, p. 305). No caso do Modernismo hispano-americano, “as metamorfoses culturais” ocorreram motivadas em grande parte, pela grande crise espiritual que marcou o final do século XIX. A crise de crenças foi um dos motivos que impulsionaram os escritores modernistas a criar obras fantásticas, usando os temas do ocultismo como objeto principal.

Os elementos esotéricos e pseudocientíficos estão presentes durante todo o texto, desde o início até o final. Como veremos a seguir, os sinais e referências relacionados às doutrinas ocultistas se apresentam na narrativa já no início, na ocasião em que sucedem os fatos, ou seja, na noite de Ano Novo. Neste conto, o fantástico acontece promovido pela história de experiências ocultistas e pseudocientíficas experimentadas pelo protagonista, o Dr. Z, que usa a história de seus amores com as irmãs e o caso de Amelia, como justificativa para expor todo seu conhecimento a respeito dos segredos da vida.

Segundo Louis Vax, o “universo fantástico se vincula con el universo mágico del ocultismo; todo está relacionado íntimamente (...) el cuento fantástico se concreta a utilizar, con fines estéticos, el fondo doctrinal del ocultismo” (VAX, 1965, p. 19) causando por inúmeras vezes assombro, dúvidas e fascinação ao mesmo tempo. De acordo com Vax:

Las ciencias ocultas poseen un carácter insólito para sus propios adeptos, pues les producen el asombro propio de misterio; y por ello, las “ciencias ocultas” vinculan con el arte fantástico. Todo el mundo sabe que la ciencia destruye el misterio; sin embargo, se la censura por ello, es decir, se le reprocha su carácter de ciencia. La función del arte, por el contrario, consiste en expresar el misterio de las cosas. Pero una ciencia oculta se parece a un ser híbrido; en ella se conjugan el conocimiento y el arte, el saber y la emoción. (VAX, 1965, p. 18)

Para introduzir o elemento ocultista na narrativa, o Dr. Z faz uma breve crítica à ciência convencional, alegando que esta não é capaz de explicar nem de desvendar os segredos do universo e da natureza, “caminando como uma ciega” e vangloriando-se muitas vezes de conquistas ilusórias. De acordo com o sábio, “*Ignoramus et ignorabimus*”, ou seja, ignoramos e continuaremos ignorando, porque há segredos ocultos em que a ciência tradicional jamais conseguirá penetrar e “nossos mestres conhecem a psique porque se abeberaram em fontes que nós, homens comuns, ainda não tornamos acessíveis à ciência”. (FREUD *apud* BELLEMIN-NOEL, 1978, p. 11). De acordo com o Dr. Z:

- ¿Quién es el sabio que se atreve a decir esto es así? Nada se sabe. *Ignoramus et ignorabimus*. ¿Quién conoce a punto fijo la noción del tiempo? ¿Quién sabe con seguridad lo que es el espacio? Va la ciencia a tanteo, caminando como una ciega, y juzga a veces que ha vencido cuando logra advertir un vago reflejo de la luz verdadera. Nadie ha podido desprender de su círculo uniforme la culebra simbólica. (DARÍO, 2002, p.299)

Na passagem acima, ao se referir ao “círculo uniforme de la culebra simbólica” o Dr. Z refere-se ao mito do “Eterno Retorno”. Como já apontamos anteriormente no capítulo dois, o eterno retorno é representado por uma serpente, que morde o próprio rabo. O Ouroboros é uma

figura muito recorrente em várias culturas, como por exemplo a Asteca, que o representava através de seu deus, Quetzálcoatl, representado por uma serpente emplumada e que aparece em algumas representações mordendo sua cauda, ou para a Maçonaria, na qual representa um símbolo de caminhada e evolução até a sabedoria. O mito do eterno retorno, se encaixa perfeitamente na ocasião vivida naquele momento pelo protagonista, uma vez que a celebração do Ano Novo representa a passagem do ano que termina para o que se inicia, constituindo um novo ciclo temporal com outros idênticos doze meses, ou seja, um novo ou eterno retorno, já que os anos acabam para dar lugar a outros, tornando a repetir-se interminavelmente em um ciclo sem fim.

Em certa altura do conto, o Dr. Z começa a expor todo o seu fascínio e conhecimentos ocultistas. Expressa-se com toda sua eloquência a respeito da erudição adquirida por ele em anos de estudos, realizando alusões às diversas personalidades<sup>6</sup>, símbolos e situações ligadas à sabedoria antiga. As referências começam por Hermes Trimegisto, “el tres veces más grande”, passam pela deusa egípcia Ísis, Apolonio de Tiana, Paracelso, e por fim, chegam a Sir. William Crookes.

Desde el tres veces más grande, el Hermes, hasta nuestros días, la mano humana ha podido apenas alzar una línea del manto que cubre a la eterna Isis. Nada ha logrado saberse con absoluta seguridad en las tres grandes expresiones de la Naturaleza: hechos, leyes, principios. Yo que he intentado profundizar en el inmenso campo del misterio, he perdido casi todas mis ilusiones. Yo que he sido llamado sabio en Academias ilustres y libros voluminosos; yo que he consagrado toda mi vida al estudio de la humanidad, sus orígenes y sus fines; yo que he penetrado en la cábala, en el ocultismo y en la teosofía, que he pasado del plano material del sabio al plano astral del mágico y al plano espiritual del mago, que sé cómo obraba Apolonio el Thianense y Paracelso, y que he ayudado en su laboratorio, en nuestros días, al inglés Crookes; yo que ahondé en el Karma búdhico y en el misticismo cristiano, y sé al mismo tiempo la ciencia desconocida de los fakires y la teología de los sacerdotes romanos.  
(DARÍO, 2002, p. 299)

---

6 - Para os gregos, Hermes Trimegisto se origina da figura de Toth – deus egípcio da magia, das artes e do conhecimento. De acordo com o *Dicionário de Mitos Literários*: “Ele é uma alma que para cá veio como primeira emanção divina, antes da segunda emanção representada por Ísis e Osíris, mandados também a este mundo inferior para virem instruir a humanidade” (FAIVRE, 2005, p. 450). A ele é conferida a escrita do *Corpus Hermeticum*, textos que tratam de assuntos relacionados à prática da alquimia, astrologia e outras ciências ocultas. O Dr. Z também faz alusão à deusa egípcia Ísis, feiticeira e protetora dos enfermos, porém ao mencionar o véu de Ísis, se refere à obra *Ísis sem véu* de Madame Blavatsky. Em seu livro, Blavatsky discute sobre Ciências Ocultas, segredos do universo, religiões antigas e esoterismo. A obra está considerada pelos estudiosos do ocultismo, como um guia e uma produção fundamental para os estudos ocultistas e teosóficos. E o protagonista segue com as referências ligadas às pseudociências citando a Apolonio de Tiana, filósofo, seguidor de Pitágoras, que se entregou à pobreza e à abstenção dos prazeres terrenos e sendo acusado de praticar a magia foi banido ao ostracismo. Cita ainda Paracelso, grande nome da medicina e da alquimia, viveu no século XVI e estudou desde as ciências convencionais até as ciências ocultas com o fim de obter a cura para os diversos tipos de enfermidades. A última referência a uma personalidade do ocultismo deste parágrafo é Sir. William Crookes, físico e químico inglês que, além de inventar os raios catódicos, aprofundou seus estudos a respeito dos fenômenos psíquicos e paranormais.

Após citar as diversas referências ao ocultismo, o protagonista segue seu discurso voltando-se agora para o narrador: “-¿Sabéis cuáles son los principios del hombre? Grupa, jiba, linga, shakira, kama, rupa, manas, buddhi, atma, es decir: el cuerpo, la fuerza vital, el cuerpo astral, el alma animal, el alma humana, la fuerza espiritual y la esencia espiritual...” (DARÍO, 2002, p 300). O trecho acima, reflete a gama de conhecimento teosófico, ocultista e esotérico que possui o sábio Dr. Z e seu desejo de propagar toda a sua sapiência conquistada em tantos anos e investigação e estudos. No decorrer do texto, o Dr. Z narra sobre sua partida para a Índia e sua intenção de penetrar e mergulhar no mundo do sobrenatural através dos estudos ocultistas dos sábios do Oriente, detentores da mais profunda sabedoria antiga.

y más de un gurú, que conocía mi sed de saber, se encontraba dispuesto a conducirme por buen camino a la fuente sagrada de la verdad, y si es cierto que mis labios creyeron saciarse en sus frescas aguas diamantinas, mi sed no se pudo aplacar.  
(DARÍO, 2002, p.301)

De acordo com o Dr. Z, sua “amizade pessoal” com Helena Blavatsky lhe havia aberto algumas portas no Oriente, sobretudo na Índia. “La amistad epistolar que mantenía con madame Blavatsky, habíame abierto ancho campo en el país de los fakires” (DARÍO, 2002, p.301). Neste momento da narrativa o autor vagueia entre as fronteiras do real e o ficcional, uma vez que Helena Blavatsky, o expoente máximo da Teosofia, era de fato uma personalidade real, enquanto o Dr. Z é um personagem fictício. O mesmo ocorre quando o ilustre doutor se refere ao físico inglês Sir. William Crookes, afirmando tê-lo ajudado em seu laboratório.

Apesar de haver conhecido gurus experimentados e sábios, que lhe ensinaram sobre os segredos da natureza, o Dr. Z não aplacava sua sede de saber. O protagonista segue narrando sobre suas experiências e sobre o que aprendeu na busca pelo saber oculto:

Busqué, busqué con tesón lo que mis ojos ansiaban contemplar, el Keherpas de Zoroastro, el Kalep persa, el Kovei-Khan de la filosofía india, el archoeno de Paracelso, el limbuz de Swedenborg; oí la palabra de los monjes budhistas en medio de las florestas del Thibet; estudié los diez sephiroth de la Kabala, desde el que simboliza el espacio sin límites hasta el que, llamado Malkuth, encierra el principio de la vida. Estudié el espíritu, el aire, el agua, el fuego, la altura, la profundidad, el Oriente, el Occidente, el Norte y el Mediodía; y llegué casi a comprender y aun a conocer íntimamente a Satán, Lucifer, Astharot, Beelzebuth, Asmodeo, Belphegor, Mabema, Lilith, Adrameleh y Baal. (DARÍO, 2002, p.301)

Na verdade, como explicamos no início do capítulo, Rubén Darío foi muito influenciado pelas doutrinas ocultistas, que lhe serviram como fonte de inspiração para a construção de seus contos fantásticos. A passagem acima é muito significativa e poderia representar os estudos do próprio Rubén Darío, que se aprofundou nas investigações sobre os fundamentos da Teosofia



de Madame Blavatsky e em inúmeros estudos ocultistas, os quais influenciaram diretamente sua obra fantástica.

O Dr. Z aprofundou-se imensamente em muitas questões ocultistas e esotéricas, e aprendeu enormemente, no entanto, houve um momento em que já não conseguia avançar em seus estudos, e justifica a decisão de declinar de sua busca porque:

En mis ansias de comprensión; en mi insaciable deseo de sabiduría; cuando juzgaba haber llegado al logro de mis ambiciones, encontraba los signos de mi debilidad y las manifestaciones de mi pobreza, y estas ideas, Dios, el espacio, el tiempo formaban la más impenetrable bruma delante de mis pupilas... Viajé por Asia, África, Europa y América. (DARÍO, 2002, p. 301-302)

O ilustre protagonista se sente débil em sua procura, seus próprios valores e princípios o impedem de seguir. É como se neste momento ele compreendesse que por mais que o ser humano busque a verdade absoluta, jamais lhe será possível atingi-la em sua totalidade, restando-lhe sempre algo por desvendar. Neste momento, o Dr. Z decide dar uma pausa em seus estudos esotéricos e volta a viajar pelo mundo.

Após encerrar seu discurso sobre as sabedorias orientais e esotéricas aprendidas por ele, o protagonista volta a centrar-se em sua história com as irmãs Revall. Podemos observar que o Dr. Z. por inúmeras vezes deixa claro em sua narrativa a importância das irmãs e sobretudo de Amelia em sua vida. Apesar de haver viajado pelo mundo e haver adquirido inúmeros conhecimentos, ele não conseguiu esquecer o seu amor “proibido” do passado. Em um certo momento, o Dr. Z se refere a Amelia como “fruto de un amor culpable”. Entendemos que com essa afirmação, o sábio se refere à sua paixão ardente por Amelia, impossível graças à grande diferença de idade que existia entre eles na época, fato este que tornava o amor que sentia pela garota, uma questão proibida e escandalosa.

A questão do amor “proibido”, presente no conto, nos faz retornar à questão da transgressão das leis naturais e o tratamento de temas tabus como elementos caracterizadores do fantástico. A abordagem de temas tabus é herança da literatura gótica e aparece com muita intensidade no conto fantástico como elemento causador de seu efeito.

O tema da sexualidade, segue sendo para a sociedade um tema tabu, transgressor e já foi muito abordado pelo fantástico. Segundo Todorov: “O desejo sexual pode alcançar uma potência insuspeitada: não se trata de uma experiência a mais a não ser, pelo que a vida tem de mais essencial (...) O desejo sexual exerce neste caso sobre o herói um domínio excepcional.” (TODOROV, 1981, p. 67). Ainda de acordo com Todorov: “Mais que um simples pretexto, a

fantástica é uma arma de combate contra ambas as censuras: os excessos sexuais serão melhores aceitos por todo tipo de censura se for dada à conta para o diabo.” (TODOROV, 1981, p. 90)

Podemos pensar que as irmãs Revall, poderiam representar para o protagonista, o perfeito significado da plenitude. Isso fica provado em uma passagem do texto em que o Dr. Z deixa clara a adoração que sente pelas irmãs ao compará-las às três Graças: “(...) y las tres señoritas Revall hubieran podido hacer competencia a las tres Gracias” (DARÍO, 2002, p.300). De acordo com o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*:

As Cárites, em latim *Graças (Gratiae)*, são divindades da Beleza e talvez, na origem, forças da vegetação. São elas que espalham a alegria da natureza e no coração dos homens e até nos deuses. Moram no Olimpo, na companhia das Musas, com as quais as vezes, formam coros. Fazem parte do séquito de Apolo, o deus músico. Geralmente, são apresentadas como as três irmãs que têm os nomes de Eufrosina, Talia e Aglaia, três donzelas nuas agarradas umas às outras pelos ombros. Duas delas olham numa direção, a do meio olha na direção contrária. (GRIMAL, 2011, p. 75)

A importância das três irmãs na vida do protagonista se fazia tão evidente que, a primeira medida tomada por ele ao regressar a Buenos Aires após duas décadas, foi procurá-las. Podemos considerar que as irmãs Revall tinham na vida do Dr. Z, as mesmas funções das Graças ou Cárites no Olimpo. Elas lhe levavam alegria, beleza e vivacidade ao coração, e Amelia pode perfeitamente representar a irmã que se encontra olhando na direção oposta, uma vez que pela diferença de idade com as irmãs, se comportava de forma diferente ante as situações, porém sem perder a inocência e a naturalidade, elementos que encantavam o Dr. Z.

Na história contada pelo Dr. Z sobre sua relação com as irmãs, alguns detalhes da narrativa nos chamaram atenção em nossa análise. O primeiro é o número de irmãs, a segunda envolve a idade em que Amelia fica suspensa no tempo e a terceira refere-se ao nome da família. Creemos que a escolha do número de irmãs não seja aleatória, uma vez que o conto tem sua publicação em 1894, momento em que as ideias sobre espiritismo estão sendo difundidas e estudadas em grande parte do mundo. Dentro dos círculos espíritas é bastante conhecida a história das irmãs Fox, três irmãs estadunidenses que, por volta da segunda metade do século XIX, atestaram publicamente haver testemunhado fenômenos paranormais. Kate, Leah e Margareth Fox, ainda muito jovens, alegavam ouvir batidas e arrastar de móveis pela casa.

Algumas pessoas envolvidas com fenômenos de mediunidade na época passaram a investigar o caso mais apuradamente e alegaram que a casa onde viviam as garotas era mal-assombrada há algum tempo. Supostamente, a causa das prováveis manifestações seria a presença do espírito de um mascote que dormiu uma noite na casa há alguns anos e havia sido assassinado e enterrado no local. Com base em tais especulações, se iniciaram muitos estudos

e pesquisas relacionadas aos temas da comunicação com os espíritos. A história das irmãs ganhou grandes proporções e divergentes opiniões dentro dos setores relacionados aos estudos espirituais. O caso das três irmãs Fox pode haver servido perfeitamente como inspiração para o conto, uma vez que alguns fatos presentes na narrativa se assemelham à história insólita das irmãs norte-americanas. Assim como a história das irmãs Fox ganhou notoriedade, vemos através do relato do Dr. Z que a história das irmãs Revall também está sendo propagada, gerando espanto e terror entre os ouvintes, que não conseguem esboçar nenhuma reação ante a história fantástica que está sendo narrada pelo protagonista sobre a suspensão de Amelia no tempo.

Acreditamos, também, que não foi aleatória a escolha do número doze para representar a idade na qual Amelia fica suspensa no tempo. Além de estar relacionado com a divisão dos meses, o número doze apresenta distintos significados em várias esferas. Na astrologia, significa o número de signos do zodíaco, na mitologia são doze os deuses do Olimpo, no Cristianismo doze foram os apóstolos de Cristo, além de ser um número que representa a passagem da infância para a adolescência, ou seja, aos doze anos o indivíduo deixa a infância para entrar na puberdade. No entanto, para a finalidade de nosso estudo cremos que algumas das significações do número doze realizadas por Jean Chevalier e Gheerbrant e nos serão pertinentes. De acordo com o *Diccionario de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant:

1. Doce es el número de las divisiones espacio temporales. Es el producto de los cuatro puntos cardinales por los tres planos del mundo. Divide el cielo, considerado como una cúpula, en doce sectores, los doce signos del zodíaco, que se mencionan desde la más alta antigüedad. Los doce meses del año se determinan en la China por -las paradas del emperador en las doce puertas del Ming-t'ang. Doce divide el año en doce meses entre los asirios, los hebreos, etc., y los períodos principales del tiempo en grupos de doce años, entre los chinos y los pueblos del Asia central. La combinación de las dos cifras 12 x 5 da nacimiento a los ciclos de 60 años, en que se resuelven los ciclos solar y lunar. El doce simboliza el universo en su desarrollo cíclico espacio temporal.
2. Simboliza también el universo en su complejidad interna. El duodenario que caracteriza el año y el zodíaco representa también la multiplicación de los cuatro elementos tierra, agua, aire y fuego, por los tres principios alquímicos (azufre, sal y mercurio); (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 423)

Na passagem acima, pudemos observar que o número doze é bastante significativo no que diz respeito aos ciclos temporais. A escolha do nome “Amelia” também não foi aleatória e está intimamente ligada aos números doze (idade na qual o protagonista deixa Amelia) e vinte e três (número de anos que o Dr. Z passou fora). Ao calcular o nome de Amelia, de acordo com

a numerologia pitagórica<sup>7</sup>, chegamos ao número vinte e três, que somado em um único algarismo se converte no número cinco. Ao calcular o nome Revall, chegamos ao número vinte e cinco, que quando somado em um único algarismo, se torna o número sete. Somando o número cinco de Amelia com o sete de Revall, chegamos ao número doze, idade de Amelia. Ao reduzir a soma dos dois nomes a um só algarismo, chegamos ao número três, ou seja, o número de irmãs Revall.

Ainda de acordo com o *Diccionario de los símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, assim como o número sete, o três é um representa a perfeição e a completude do universo. “Tres es universalmente un número fundamental. Expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre” (CHEVALIER; GHEERBRANT 1986, p. 1016). Para os chineses ele representa a perfeição e o “acabamento de la manifestación: el Hombre, hijo del cielo y de la Tierra, completa la gran tríada. Es por otra parte, para los cristianos, el acabamiento de de la unidad divina: Dios es uno de las tres Personas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 1016).

Com relação ao nome Revall, no início da narração sobre o caso ocorrido com Amelia, o Dr. Z deixa claro que o patriarca Revall foi “un excelente caballero francés” (DARÍO, 2002, p.300), referindo-se ao chefe da família e pai das irmãs. Tal afirmação unida ao nome da família, nos levou a crer que o autor poderia haver feito alguma relação com o nome de Hippolyte Léon Denizard Rivail, mais conhecido como Allan Kardec, pedagogo e educador francês, fundador e máximo representante da doutrina espírita.

O momento no qual o fantástico ocorre no conto é justamente aquele em que o protagonista beija a testa de Amelia com todo ardor, o qual segundo ele, foi o “más puro y el más encendido, el más casto y el más ardiente de sua vida” (DARÍO, 2002, p.301). Podemos considerar que através do beijo aplicado em Amelia, o Dr. Z desejava “ardentemente” eternizar aquele momento, levando consigo para o Oriente o sabor e a imagem da linda menina, que apesar de exibir uma aparência inocente, desperta no sábio, desejos intensos: “Luz, Josefina y Amelia ocupaban en mi corazón el mismo lugar. El mismo, tal vez no; pues los dulces al par que ardientes ojos de Amelia, su alegre y roja risa, su picardía infantil... diré que era ella mi preferida. (DARÍO, 2002, p. 300).

---

7 - Pitágoras: matemático, astrônomo e físico grego. Acreditava que os números constituem o universo. Acreditava na transmigração e na imortalidade das almas. Elaborou uma tabela, que possuía nove números, e cada um deles representava os valores do universo. Cada número corresponde a um grupo de letras e estes somados várias vezes chegam a um só algarismo, que representa o valor universal de cada ser.  
(A tabela pitagórica encontra-se no Anexo C deste trabalho)

Ao regressar a Buenos Aires, o doutor busca prontamente a família Revall na intenção de rever Amelia e saber o tipo de mulher que havia se tornado, o que nunca imaginou foi que aquele momento do beijo poderia haver ficado congelado para sempre, prendendo Amelia em um momento que não era seu e sim do próprio Dr. Z: “La niña que yo creía fruto de un amor culpable es Amelia, la misma que yo dejé hace veintitrés años, la cual se ha quedado en la infancia, ha contenido su carrera vital” (DARÍO, 2002, p. 303).

Ao final da narrativa, o Dr. Z chega à conclusão que, apesar de todos os seus estudos e conhecimentos, “no hemos visto los sabios ni un solo rayo de la luz suprema, y que la inmensidad y la eternidad del misterio forman la única y pavorosa verdad”. (DARÍO, 2002, p. 299). A última frase do protagonista nos leva a refletir sobre a questão da busca incessante pelo saber. Apesar de ser um homem sábio e detentor de imensa sabedoria, não consegue explicar de nenhuma forma, o que aconteceu à sua amada Amelia, acreditando que apenas Deus, o mestre dos mestres, conhece todos os desígnios e mistérios da natureza, não cabendo ao limitado ser humano esse papel.

Por motivos já expostos anteriormente, julgamos que o conto analisado segue perfeitamente as especificações do gênero fantástico. Consideramos que a presença de elementos próprios do fantástico como a transgressão das leis naturais – suspensão do tempo; temas tabus – o amor proibido; a questão do ocultismo vinculada ao fantástico; a questão da vacilação que ao final causa uma inquietação no leitor, entre outras características assinaladas na análise do conto, o constituem como uma narrativa genuinamente pertencente a esse gênero.

### 3.4 “La extraña muerte de fray Pedro”

Em 1896, Rubén Darío publica no diário *La Nación* de Buenos Aires, um conto fantástico chamado “Verónica” e, em 1913, escreve uma nova versão do mesmo conto realizando algumas alterações no texto original. No conto, além das representações ocultistas, o autor traz também algumas referências religiosas, como o próprio nome “Verónica”, que remete à história de Santa Verônica, a mulher que limpou o rosto de Jesus durante seu caminho até a cruz. Na ocasião, o rosto de Jesus teria ficado desenhado naturalmente no pano em que Santa Verônica limpou seu rosto. Nomes como Tomás e Pedro se referem a dois dos doze apóstolos de Cristo. No conto original, o frade é Tomás, nome do apóstolo incrédulo que precisou ver as feridas do Salvador para acreditar em sua ressurreição.

Na segunda versão, o apóstolo é Pedro, o que negou a seu Senhor Jesus por três vezes. O final dos dois contos também é muito representativo. Na primeira versão, a imagem que aparece na placa fotográfica é a de uma “terrible mirada en los divinos ojos” (DARÍO, 2002, p.419), como se representasse um castigo ao incrédulo Tomás em sua ânsia pelo conhecimento. Na segunda versão, ao final, a placa fotográfica mostra uma “dulce mirada en los divinos ojos” (DARÍO, 2002, p. 401) dessa vez, representando a compaixão e misericórdia divina com a fraqueza humana de Frei Pedro e sua negação ao Sagrado Jesus.

A nova versão aparece pela primeira vez na revista *Mundial Magazine*, em Paris, com um novo título: “La extraña muerte de fray Pedro”, e a inclusão de um outro narrador<sup>8</sup>, “el amable religioso que nos servía de cicerone” (DARÍO, 2002, p. 397). Nesta versão, predomina do início ao fim a classificação de narrador “sin rostro” de Enrique Anderson Imbert<sup>9</sup>. Ainda que o texto apresente dois narradores, eles se limitam a informar com riqueza de detalhes todo o caminho que percorreu Frei Pedro para chegar ao seu trágico fim.

Neste relato, o leitor não é informado sobre nenhuma característica dos narradores, somente da condição de religioso que possui o personagem do frade, que assume após poucas linhas do conto, a voz narrativa. A posição de sacerdote também confere a “el amable religioso” uma certa confiabilidade como narrador, atuando este como elemento divulgador e propagador das desditas do pobre e desafortunado protagonista. Como citamos no primeiro capítulo, em

---

8 -No conto existe a presença de dois narradores. O viajante que somente aparece ao princípio do conto é o narrador inicial e o outro, um frade do convento, um religioso que se encarrega de contar com riqueza de detalhes, a história do infortúnio de Frei Pedro.

9 - Classificação apresentada no primeiro capítulo deste trabalho no item 1.4.1

um conto fantástico é de vital importância que o leitor possa confiar no narrador para que a geração do efeito fantástico ambíguo ao final da narrativa seja potencializado de modo a não permitir uma única saída para a solução do problema.

Neste conto temos o que Gerard Genette denominou de primeiro nível da narrativa. Encontramos em um primeiro momento, o narrador extradiegético<sup>10</sup>, ou seja, aquele que está de fora da diegese, da narrativa ficcional a que se dedica a contar. Segundo Genette, este tipo de narrador, assume a voz da narração sem, no entanto, envolver-se nela, caracterizando-se apenas como um “contador” da história. Em um segundo momento e logo ao princípio, o amável frade se converte em narrador intradieгético, ou seja, aquele que participa da diegese como um personagem. No entanto, e apesar de personagem, apresenta-se apenas como testemunha dos fatos ocorridos e narra registrando, por algumas vezes, suas impressões e as do coletivo.

“La extraña muerte de fray Pedro”, situa-se dentro do presente trabalho como um dos objetos de nossa pesquisa, que visa ilustrar juntamente com “El caso de la señorita Amelia”, a grande influência das pseudociências e das ciências ocultas na construção da obra fantástica do escritor nicaraguense. Assim como no conto “El caso de la señorita Amelia”, encontramos em “La extraña muerte de fray Pedro” diversas referências relacionadas a personagens e elementos ligados às doutrinas ocultistas e esotéricas, refletindo o interesse e conhecimento de seu autor Rubén Darío em tais assuntos.

O conto em questão traz uma leve semelhança com os contos da literatura gótica, uma vez que a ambientação se dá em um cemitério e em um convento, cenários muito recorrentes do movimento gótico e o personagem principal, Frei Pedro, é um religioso que se desvia do virtuosismo cristão e acaba perdendo sua vida e sua alma. Frei Pedro não chega a se parecer ao monge Ambrósio, da obra gótica *O Monge* (1796), de Mathew Gregory Lewis, no entanto assim como ele, Frei Pedro se perde cada vez mais por seus pecados e ambições. O desafortunado frade de Darío, apesar de suas virtudes, perde-se completamente ao penetrar pelo caminho do ocultismo. Em uma busca desenfreada pelo conhecimento, o pobre frei paga com o próprio corpo e com a alma por suas escolhas. Perde todos os seus valores religiosos, esquecendo-se de seus laços eclesiaísticos para abraçar “el demonio moderno que se escuda com la Ciencia” (DARÍO, 2002, p. 397).

---

10 - Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins, VEGA, Lisboa 1972, p. 227

### 3.4.1 O argumento

O conto narra a história do infortúnio de um frade chamado Pedro de La Pasi3n, que, consumido pelo desejo de saber cada vez mais, transcorria todos os seus dias, absorvido por seus estudos sobre as diversas 3reas do conhecimento que envolviam desde as ci3ncias positivistas 3s ci3ncias ocultas como a magia, quiromancia, astrologia entre outras. De acordo com o narrador, o frei havia se tornado uma figura estranha e perturbada, esquecendo-se por muitas vezes de suas obriga33es sacerdotais, tamanha era a seduç3o do desconhecido:

Por la ciencia hab3a llegado hasta penetrar en ciertas iniciaciones astrol3gicas y quirom3nticas; ella le desviaba de la contemplaci3n y del esp3ritu de la Escritura. En su alma se hab3a anidado el mal de la curiosidad, que perdi3 a nuestros primeros padres. La oraci3n misma era olvidada con frecuencia, cuando alg3n experimento le manten3a cauteloso y febril.  
(DAR3O, 2002, p.397)

O frade buscava a todo momento novas fontes de sabedoria, at3 que um dia tomou conhecimento, atrav3s de uma not3cia de jornal, que um cientista alem3o chamado Roentgen, “lograra encontrar el modo de fotografiar a trav3s de los cuerpos opacos. Supo lo que se comprend3a en el tubo Crookes, de la luz cat3dica, del rayo X. (...) No pudo desde ese instante estar tranquilo.” (DAR3O, 2002, p. 399). A partir de ent3o, o frade perdeu todos os seus 3ltimos resqu3cios de serenidade, sonhando e desejando dia e noite realizar o experimento, com a ideia fixa de fotografar “las cosas divinas” e se perguntava:

¿por qu3 no aprisionar en las visiones de los 3xtasis, y en las manifestaciones de los esp3ritus celestiales, sus formas exactas y verdaderas? ¿Si en Lourdes hubiese habido un kodak, durante el tiempo de las visiones de Bernardetta! ¿Si en los momentos en que Jes3s, o su Santa Madre, favorecen con su presencia corporal a se3alados fieles, se aplicase convenientemente la c3mara oscura!... ¿Oh, c3mo se convencer3an los imp3os, c3mo triunfar3a la religi3n!  
As3 cavilaba, as3 se estrujaba el cerebro el pobre fraile, tentado por uno de los m3s encarnizados pr3ncipes de las tinieblas. (DAR3O, 2002, p.400)

Um dia, no convento, se apresentou a Frei Pedro um homem vestido de frade que levava consigo uma das m3quinas que o religioso tanto desejava. “-Hermano -le dijo-, os he o3do decir que deseabais una de esas m3quinas, como 3sas con que los sabios est3n maravillando al mundo. Os la he podido conseguir. Aqu3 la ten3is.” (DAR3O, 2002, p. 400). Por3m, Frei Pedro, em sua 3nsia de realizar suas experi3ncias, n3o percebeu que o homem que lhe presenteava possu3a duas patas de bode. A partir daquele momento, o inquieto frei iniciou uma s3rie de testes com o aparelho, deixando completamente de lado suas obriga33es eclesi3sticas. Tornara-se estranho e misterioso, levantando rumores no convento sobre a salva33o de sua alma. Ap3s executar



inúmeros experimentos com os mais diversos objetos, o clérigo decidiu experimentar a placa em uma hóstia consagrada, com a intenção de revelar o corpo de Cristo em seu interior. No dia seguinte à experiência, seu corpo foi encontrado sem vida em sua cela, juntamente com a placa fotográfica, na qual “se hallaba con los brazos desclavados y una dulce mirada en los divinos ojos, la imagen de Nuestro Señor Jesucristo.” (DARÍO, 2002, p. 401)

### 3.4.2 Disposição do argumento

O conto encontra-se dividido em três partes. Na primeira parte, o narrador apresenta o protagonista. De acordo com ele, Frei Pedro de la Pasión era “un espíritu perturbado por el maligno espíritu que infunde el ânsia de saber. Flaco, anguloso, nervioso, pálido”. (DARÍO, 2002, p. 397). À continuação, o narrador explica alguns comportamentos de Frei Pedro, como a divisão de seu tempo entre os deveres do clero e seu confinamento no laboratório. São citadas, nesta parte, personalidades ligadas ao ocultismo, como Paracelsus, Alberto Magno, o frade Schwarz e Joris-Karl Huysmans. O narrador cita também algumas das pseudociências pelas quais enveredou Frei Pedro, como a Astrologia, a Quiromancia e a magia branca, estudos estes que o apartavam “de la contemplación y del espíritu de la Escritura” (DARÍO, 2002, p. 397). O final da primeira parte narra sobre a grande fé que Frei Pedro possuía, no entanto, apesar de ser tão fiel às suas crenças religiosas, foi incapaz de resistir à sedução do desconhecido. Sua sede de saber se tornou tão exacerbada que impediu sua “consagración absoluta a la adoración del Eterno Padre. Y la última tentación sería fatal.” (DARÍO, 2002, p. 399). A primeira parte condensa a história completa da desventura do protagonista. Nela, o leitor conhece Frei Pedro e se aclara sobre o que lhe ocorreu e porque aconteceu. Apesar de fazer um apanhado geral sobre a narrativa, é somente na segunda e na terceira parte que o narrador conta com riqueza de detalhes as desventuras do personagem principal.

A segunda parte narra sobre a última tentação à que se refere o narrador ao final da primeira parte. Nela o narrador vai contar detalhadamente como ocorreu o contato pessoal do religioso com o diabo. Nesta parte, o leitor fica sabendo como Frei Pedro conseguiu o maior triunfo de seus desejos científicos e de como o sacerdote perdeu sua alma sem tomar conhecimento de quem o havia presenteado com o tão almejado “presente”.

A terceira e última parte mostra a constatação da morte de Frei Pedro, que é encontrado morto em sua cela por seus companheiros do clero. No entanto, o motivo de sua morte não é revelado ao final, sendo mantido com isso o suspense e a interrogação sobre o que realmente aconteceu ao desafortunado frei.

### 3.4.3 A crítica à ciência do Positivismo

Podemos encontrar desde o início da narrativa, e depois através das peripécias de Frei Pedro, uma grande crítica à ciência positivista. Neste conto fantástico, ocorre o antagonismo entre religião e ciência. Este choque narrado no conto, é uma projeção do pensamento do homem ao final do século XIX, momento em que a sociedade passava por um obscuro processo de secularização, como já citamos em capítulos anteriores.

A ciência aqui atua como um dispositivo do demônio para desviar Frei Pedro de suas obrigações sacerdotais e do caminho da fé. Já no início, o narrador se refere ao frei como “uno de los vencidos pelo diablo” (DARÍO, 2002, p. 397), e depois esclarece que se refere ao “demônio moderno que se escuda com la Ciencia” (DARÍO, 2002, p. 397). A avidez por conhecimento de Frei Pedro era encarada por muitos frades de sua ordem como um truque do demônio e uma armadilha da “Serpiente”.

Nas duas versões do conto, Darío mostra um frade tomado pela busca pelo saber, porém na segunda versão com Frei Pedro, ele busca enfatizar ainda mais, o papel da ciência como instrumento diabólico. Logo no início da narrativa, o narrador faz absoluta questão de contar a história de Frei Pedro, que, segundo ele, foi uma alma vencida pelo demônio da Ciência:

Visitando el convento de una ciudad española, no hace mucho tiempo, el amable religioso que nos servía de cicerone, al pasar por el cementerio, me señaló una lápida en la que leí, únicamente: *Hic iacet frater Petrus*.  
 -Este -me dijo- fue uno de los vencidos por el Diablo.  
 -Por el viejo Diablo que ya chochea -le dije.  
 -No -me contestó-. Por el demonio moderno que se escuda con la ciencia.  
 Y me narró lo sucedido. (DARÍO, 2002, p. 397)

A passagem acima dá início à narrativa. Podemos observar claramente que desde as primeiras linhas, o narrador adverte o leitor de que a alma de Frei Pedro se encontrava em grande perigo “a causa de su sed de saber y de su olvido de que la ciencia constituye, en el principio, el arma de la Serpiente que ha de ser la esencial potencia del Anticristo, y que, para el verdadero varón de fe, *initium sapientiae est timor Domini*”<sup>11</sup>. O narrador descreve o personagem principal como uma alma tentada pelo demônio, que aparece em forma de ciência e faz o frade se distanciar e se desviar do caminho divino. Em seus diversos estudos, o frei adentra as sendas do oculto e do desconhecido, assim como fizeram Adão e Eva “nuestros primeros padres” (DARÍO, 2002, p.397) ao desobedecerem à ordem divina de não se

---

11 - O temor do Senhor é o princípio da Sabedoria. Provérbios, IX, 10.

aproximarem da Árvore do Conhecimento. Acreditamos que a afirmação do narrador (que também é frade), sobre o grande perigo que corria a alma do religioso, se deva também ao fato de que, para a religião Católica, a ciência também representa um perigo para a salvação das almas, uma vez que despreza o sagrado e não reconhece os milagres divinos.

O conto, através de alguns de seus aspectos, mostra também a contraversão negativa e sombria dos valores cristãos, ou seja, um dos representantes de Deus entre os homens rende-se ao caminho do mal percorrendo as sendas da ciência, encontrando com isso sua desventura ao mesmo tempo em que desprestigia os princípios da religião católica, que condena as todas as práticas ocultistas e realizadas por ele.

### 3.4.4 O ocultismo como impulsionador do fantástico

Nesta parte do trabalho envolvendo a análise do enredo, bem como as explicações sobre nomes e símbolos do ocultismo, temos em vistas colocar em destaque, a proposta e o principal objetivo de nosso trabalho: apontar os diversos ecos e elementos pseudocientíficos e ocultistas que ajudaram a construir a presente narrativa fantástica. “La extraña muerte de fray Pedro”, assim como “El caso de la señorita Amelia”, está repleto de significações ocultistas nas quais se baseou o autor para produzir a história e dar vida a seu personagem principal, um frade atormentado pelo pecado da curiosidade que paga com sua vida por sua desobediência e soberba.

Durante todo o relato, encontramos claras alusões a grandes nomes do meio ocultista e pseudocientífico, como o médico Paracelsus, citado anteriormente, o filósofo e teólogo Alberto Magno, estudioso de assuntos metafísicos e astrológicos, bem como o religioso Berthold Schwarz, que, usando a alquimia, inventou métodos explosivos fazendo uso da pólvora. Encontramos ainda, em duas partes do texto, referências a Joris-Karl Huysmans<sup>12</sup> e seu personagem mais expressivo, Durtal<sup>13</sup>.

---

12 - Huysmans: escritor francês do século XIX e frequentador dos círculos ocultistas. Ao se aprofundar nas doutrinas do ocultismo, mergulhou a fundo no mundo espiritual criando o chamado Naturalismo Espiritualizado. Durante grande parte de sua existência, Huysmans foi praticante de satanismo, envolvendo-se em sacrilégios e missas negras e finalmente convertendo-se no final de sua vida ao Catolicismo. Sua obra mais significativa foi *Lá-bas* (1891), última obra escrita por Huysmans antes de sua conversão. Em sua época, *Lá-bas* foi uma obra muito polêmica, uma vez que aborda abertamente o tema do satanismo na França do século XIX.

13 - Durtal é o personagem principal de *Lá-bas*. É apresentado como um escritor falido, que resolve investigar e escrever sobre a vida de Giles de Rais, um nobre do século XV, acusado de assassinar centenas de crianças. Em suas pesquisas, Durtal descobre que Giles de Rais esteve envolvido em diversos rituais satânicos e de magia negra. Descobre também que, na França de sua época, ainda são muito frequentes as práticas desses rituais em diversos lugares do país. A partir daí, Durtal realiza inúmeras e profundas descobertas, descendo ao mais profundo poço negro do ser humano. Na opinião de Girardot (2004, p. 73), *Lá-bas*, não é uma novela satânica, como muitos fazem questão de afirmar, para ele, a novela é um grande “ejemplo románico de la secularización y de sus consecuencias”.

Da mesma forma que Durtal e dos estudiosos citados acima, Frei Pedro desejava aprofundar-se nas descobertas dos segredos da natureza, no entanto, não imaginava que “ese deseo indomitable de penetrar lo vedado y en lo arcano del universo, era obra del pecado, y añagaza del Bajísimo”. (DARÍO, 2002, p. 310). Na passagem exposta, o narrador se refere ao pecado da curiosidade de Frei Pedro, que apesar de ser um defensor da fé cristã e lutar contra os poderes do mal, não consegue escapar da “añagaza”, ou seja, da artimanha do Baixíssimo. Do mesmo modo que aconteceu com o homem do fim do século, a fé e a religião já não conseguiam explicar nem convencer Frei Pedro dos mistérios e milagres cotidianos, então, ele incitado por sua enorme curiosidade caiu nas trilhas e “armadilhas” do oculto.

Uma das representações ocultistas mais significativas que aparecem no conto, são as “patas de chivo” (DARÍO, 2002, p.400) que aparecem na descrição de um dos personagens. De acordo com o ocultismo, “o touro, o cão e o bode são os três animais simbólicos da magia hermética na qual se resumem todas as tradições do Egito e da Índia (...); o bode representa o fogo, e é ao mesmo tempo, o símbolo da geração.” (LEVI, 1848, p. 190).

Na Astrologia, o signo representado pelo bode, ou seja, o capricórnio, coincide com a chegada do solstício de inverno do hemisfério Norte. Antigamente, para os astrólogos, o bode estava associado ao sombrio, uma vez que durante o inverno, as noites são mais longas e consequentemente também a escuridão. A representação do bode também é muito frequente nos rituais de magia negra e de bruxaria, aparecendo como uma representação do maligno. De acordo com Eliphas Levi, “(...) toda a Cabala e toda a magia se partilham entre o culto do bode sacrificado e o do bode emissário. Há, pois, a magia do santuário e a do deserto, a Igreja branca e a Igreja negra, o sacerdócio das assembleias públicas e o *sanhedrim* do Sabbat.” (LEVI, 1848, p.191).

Para os cristãos, o bode representa a concentração de todos os pecados da humanidade. Na Bíblia cristã, encontramos algumas passagens importantes onde se ilustra esse sentido do bode como o animal portador do mal, uma vez que de acordo com o Antigo Testamento, nele foram concentrados todos os pecados da raça humana. O bode expiatório era o animal que se oferecia em sacrifício pela purificação da humanidade. Acreditava-se que ao sacrificá-lo, a carga dos pecados humanos diminuiria e povo de Deus estaria purificado<sup>14</sup>.

Além do o bode expiatório, encontramos ainda no livro do Levítico, o “bode vivo”, “o emissário”, ou seja, aquele que foi libertado e enviado para muito distante com a intenção de

---

14 - “Imolará, enfim, o bode do sacrifício pelo pecado do povo e levará seu sangue para o outro lado do véu (...) É assim que fará a expiação pelo santuário, por causa das impurezas dos israelitas e de suas transgressões, e de todos os seus pecados.” (Levítico 16: 15-16).

mandar os pecados do povo para longe e assim receber o perdão do Senhor Deus<sup>15</sup>. Também entre os cristãos existem algumas denominações, como o cristão bode e o cristão ovelha. A “ovelha” refere-se àquele que segue fielmente seu pastor, obedecendo-lhe e respeitando seus preceitos, sendo através disso, colocado durante o juízo final ao lado direito do Cristo, encontrando a salvação.

A presença do pacto diabólico e das metamorfoses são temas clássicos e bastante recorrentes do fantástico desde seus primórdios. Na obra inaugural do gênero, “O diabo apaixonado” de Cazotte, o assunto principal, como detalhado no primeiro capítulo de nosso trabalho, é o relacionamento amoroso entre um demônio e o protagonista. Com relação ao pacto diabólico Bessière afirma que:

Nada ilustra melhor este deslizamento do geral ao caso, do maravilhoso ao fantástico, do que o uso do pacto infernal. O conto diabólico, em sua forma tradicional, apresenta uma taxonomia da tentação, da queda, das astúcias e das aparências do maligno: tudo já está fixado. (...) Este mesmo pacto diabólico origina a narração fantástica posto que se constrói sobre uma inadequação do acontecimento à norma e vice-versa. (BESSIÈRE, 2012, p. 312)

Em “La extraña muerte de fray Pedro”, a irrupção do fantástico acontece baseado principalmente no pacto diabólico, que se efetua através do contato que Frei Pedro realiza pessoalmente com um “homem com patas de bode”, ou seja, o próprio diabo. A “tentação e a queda” de Frei Pedro ocorrem no momento em que ele, mesmo sem perceber, realiza um pacto com o príncipe das trevas, vendendo sua alma em troca da placa de raios X que cobiçava excessivamente há algum tempo. O contato demoníaco se realiza através do artifício da metamorfose usado pelo demônio para roubar a alma do frei. Vestido com hábito de frade, o suposto “irmão”, aparece carregando a placa tão desejada por Frei Pedro. Em razão de sua demasiada ansiedade ao receber a placa, escapa à percepção do religioso duas “patas de chivo”, que se deixam ver por debaixo da roupa do falso “sacerdote”.

De acordo com Louis Vax é muito comum no fantástico, o tema das metamorfoses como um recurso do diabo para atingir seus objetivos: “Todo el mundo sabe que los brujos y las brujas tienen fama de metamorfosearse en lobos, panteras, gatos, cerdos y otros animales considerados crueles, diabólicos y viciosos” (VAX, 1965, p. 24). Ainda de acordo com Vax:

---

15 - “Aarão trará o bode vivo. Imporá as duas mãos sobre sua cabeça e confessará sobre ele todas as iniquidades dos israelitas (...). o bode levará, pois sobre si, todas as iniquidades deles para uma terra selvagem” (Levítico 16: 21-22).

La bestia constituye ese aspecto de nosotros mismos que niega la sabiduría, la justicia y la caridad, todas las virtudes que hacen de los hombres seres racionales agrupados en comunidad. Al encarnarse toda la forma de animales, ya sea salvajes, ya sea que presenten, a ciertas horas, un aspecto inquietante. La bestia no es el animal de los zoólogos, el animal inocente aun en su crueldad. La bestia fantástica ha sometido la razón para hacerla servir a sus propósitos malvados. (VAX, 1965, p. 24)

A aparição, a ação e principalmente a metamorfose do diabo em um homem com pernas de bode, instigam o pobre frei a realizar feitos insólitos e imagináveis para um sacerdote. Segundo o narrador, Frei Pedro “creía, creía con la fe de un indiscutible creyente. Mas el ansia de saber le azuzaba el espíritu, le lanzaba a la averiguación de secretos de la naturaleza y de la vida” (DARÍO, 2002, p. 399). Apesar da afirmação do narrador, entendemos que por possuir tamanha fé, o religioso desejava demonstrar ao mundo por meio de provas concretas, a existência de Deus e revelar o mistério soberano, com vista a que não restasse nenhum resquício de incredulidade com relação ao poder Divino. O segundo momento em que se realiza o fantástico é ao final, após o experimento de Frei Pedro com a placa, na qual aparece gravada “una dulce mirada en los divinos ojos” de Jesus Cristo.

O narrador sugere que, assim como no pano de Santa Verônica, o rosto de Cristo ficou gravado na placa de raios X. Esse é o momento em que a dúvida se instala, favorecendo o efeito fantástico. Estaria Frei Pedro em posse da verdade? Seria possível provar cientificamente a existência de Deus? Ou será que os freis foram apenas sugestionados pelo ocorrido a Frei Pedro e creram realmente que havia um desenho do rosto de Cristo na placa? O certo é que o final do conto é impreciso, levantando no leitor e nos demais personagens dúvidas e os sentimentos ambíguos de angústia, assombro e incredulidade tão característicos do gênero fantástico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grande sucesso que alcançou Rubén Darío como poeta, eclipsou em certa medida a sua contística. No entanto, impulsionado por suas funções jornalísticas e influenciado pelas ideias e doutrinas esotéricas, ocultistas e pseudocientíficas que se propagavam ao fim de século, Darío enveredou pelos caminhos da narrativa fantástica como forma de desvendar os mistérios do oculto, bem como de chamar atenção para as questões espirituais. Acreditamos que o contexto em que o autor se encontrava inserido, unido aos temas sobre o ocultismo, que se faziam tendência em sua época e eram matérias recorrentes entre os escritores do Modernismo Hispano-americano, favoreceram em grande medida o formato insólito de sua ficção narrativa. Seus estudos sobre os temas ocultistas e esotéricos foram de fundamental importância para a construção de sua obra fantástica. Através de seus personagens, o autor nos dá a dimensão de seu interesse pelo mundo do desconhecido. Temas como espiritismo, hipnose, telepatia, magia, alquimia entre outros formam parte significativa de sua prosa insólita.

Embora Rubén Darío tenha escrito pouco mais de uma dezena de contos fantásticos, entendemos que, “El caso de la señorita Amelia” e “La extraña muerte de fray Pedro”, publicados em 1894 e 1913 respectivamente, são os contos que melhor ilustram as características da estética fantástica ligada aos temas ocultistas e pseudocientíficos de sua obra. Não podemos deixar de apontar, sobretudo no segundo conto, que apesar da imensa influência ocultista presente nas duas narrativas, também se torna notória a marca indelével da interferência cristã vivida e latente em seu autor.

Nossa pesquisa teve como objetivo principal mostrar a grande influência que as pseudociências exerceram na narrativa fantástica do Modernismo hispano-americano, sobretudo nos contos citados acima e escolhidos para o nosso *corpus*. Em ambos os contos escolhidos para o *corpus* de nosso estudo, a influência das ideias teosóficas e esotéricas é muito evidente. Encontramos do início ao fim das duas narrativas a presença de elementos e personalidades relacionadas ao ocultismo.

No primeiro conto temos como protagonista o Dr. Z, um homem considerado pelo narrador como um ilustre e sábio doutor, que construiu toda sua erudição em cima de seus estudos aprofundados nos temas do desconhecido. Em contrapartida, no segundo conto encontramos justamente o oposto, um frade que por aprofundar-se nos saberes ocultos e inexplorados do mundo espiritual encontra seu destino trágico. O que podemos perceber é que ambos os personagens percorrem o mesmo caminho e, no entanto, encontram distintas fortunas. Como foi apresentado no decorrer da análise, o conto fantástico dariano apresenta as

significativas influências do pensamento literário modernista do fim do século, pensamento esse que expressava grande interesse, entre outros, pelo sincretismo religioso e pelo estudo das ciências ocultas.

Com relação ao desenvolvimento de nossa pesquisa, em um primeiro momento abordamos os textos base que trabalharam a construção e desenvolvimento da narrativa fantástica, reflexões teóricas e críticas precursoras sobre o gênero, bem como seu desenvolvimento. Na seguinte etapa, trabalhamos e analisamos os elementos que conformaram o ingresso do fantástico na América espanhola, sua evolução e consolidação do conto fantástico hispano-americano como gênero independente. Trabalhamos também as influências sofridas pelos modernistas para a construção de suas obras de caráter insólito e sua importância na elaboração do conto fantástico do Modernismo no final do século XIX.

Durante toda a pesquisa, o diálogo com a crítica foi de fundamental importância para a boa composição deste trabalho. Através dele, procuramos colaborar com os estudos sobre o tema do fantástico e suas principais influências no Modernismo hispano-americano e na obra fantástica de Rubén Darío. Deste modo, este estudo teve como motivação, contribuir para os estudos e compreensão de alguns elementos que consideramos fundamentais para as investigações sobre o conto fantástico hispano-americano, bem como despertar o interesse de todos aqueles que desejam enveredar pelos estudos da narrativa fantástica, sobretudo na literatura hispano-americana.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEREDA, Alberto. *Dos caras desconocidas de Rubén Darío: El poeta masón y el poeta inédito*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf1q8>
- BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.
- BLASCO, Gala; RAYO, Fernando. La poesía hispanoamericana en la época modernista. In: JIMÉNEZ, Felipe B. P. *Manual de literatura hispanoamericana III. Modernismo*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 1998
- BORGES, José Luis. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1966.
- CAMPRA, Rosalba. Los silencios del texto en la literatura fantástica. In: VENTURA, Enriqueta M. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 1991.
- CARREDANO, Juan B. Amores. *Historia de América*. Barcelona: Editorial Planeta S.A., 2016.
- CARILLA, Emilio. *El Romanticismo en la América Hispánica II*. Madrid: Gredos, 1975.
- CASTRO, Andrea. La ciencia en el fantástico ambíguo In: *RILCE*, 2003. Disponível em: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5374/1/Castro%2c%20Andrea.pdf>
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- CORTÉS, Adrián G. *Década Sinaloense Diez Historias Para Replicar*. Sinaloa: Universidad de Occidente, 2001.
- DARÍO, Rubén. *Cuentos completos*. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez México D.F.: Fondo de cultura económica, 2002.
- DARÍO, Rubén. Huitzilopochtli. In: *Cuentos*. Edición y notas de José María Martínez. Madrid: Catedra, 2006.
- DARÍO, Rubén. Prosas profanas y otros poemas. In: *Rubén Darío. Obras selectas*. Madrid: EDIMAT Libros, S.A., 2015
- DARÍO, Rubén. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.

DARÍO, Rubén. *Cuentos fantásticos*. Prólogo e seleção de José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente. 1300-1800. Uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Trad. Manoela Torres. Lisboa: Edições 70, 1963

FAIVRE, Antoine. Hermes. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2005.

FERRER, J; CAÑUELO, S. *Historia de la Literatura Universal*. Barcelona: Editorial Optima S.L., 2002.

FERRERAS, Daniel F. *Lo fantástico en la literatura y el cine*. Madrid: Ed. VOSA S.L., 1995.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Planeta S.A., 2010.

FREUD, Sigmund. *Obras completas volume 14. História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos")*, *Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. Disponível em: <http://postllc.fflch.usp.br/sites/postllc.fflch.usp.br/files/O%20INQUIETANTE.pdf>

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GARCÍA, Victorino P. *La pasión por vivir el arte. Vol. 1*. Barcelona: Montesinos editor S.A. 1987.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins, VEGA, Lisboa 1972.

GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. *Modernismo*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2004.

GORRITI, Juana Manuela. Quien escucha su mal oye. In: FUENTE DEL PILAR, José Javier. *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Miraguano Ediciones, 2003.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 6 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011

HAHN, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premia Editora de Libros, 1978.

HAHN, Oscar. *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998.

HAHN, Oscar. *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX.8 ed.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2006.

IMBERT, Enrique A. *Técnica y teoría del cuento*. 4 ed. Barcelona: Ariel, 2007.

JACKSON, Rosemary. Lo “oculto” de la cultura. In: ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros S.L., 2001

JIMÉNEZ, Felipe P.; CÁCERES, Milagros R. *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel S.A., 2007

JRADE, Cathy L. *Rubén Darío y la búsqueda romántica por la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

LAGUNAS, Monserrat T. El cuento fantástico publicado en la prensa madrileña del XIX. In: PONT, Jaume. *Narrativa fantástica Del siglo XIX (España y hispanoamerica)*. Lérida: Milenio, 1997.

LAGUNAS, Monserrat T. *Relatos fantásticos del romanticismo español*. Valencia: Instituto de estudios modernistas, 1999.

LEO, Julieta. Nexos y transgresiones. Una exploración de los temas ocultistas empleados por los escritores modernistas. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 2005, Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38411394003>> ISSN 1405-4167

LEVI, Eliphas. *Dogma e ritual da alta magia*. Trad. Rosabis Camaysar. 2015. Disponível em: <https://arautodochaos.files.wordpress.com/2015/01/levi-eliphas-dogma-e-ritual-de-alta-magia.pdf>

LISTA, Alberto. Clásico y romántico. In: YVANCOS, José Maria P. *Historia de la literatura española 8. Las ideas literarias 1214-2010*. Madrid: Crítica, 2011.

LOPÉZ, José García. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens Vives S.A., 2006

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1987.

LUGONES, Leopoldo. *Un fenómeno inexplicable*. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/656613.pdf>

LUGONES, Leopoldo. Cábala práctica. In: MARTÍN, Lola L. *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 2006.

MANGUEL, Alberto. *Contos de Horror do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MÁRQUEZ, Gabriel G. *Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe*. Disponível em: <http://revistas.bicu.edu.ni/index.php/wani/article/view/285/282>

MARTICORENA, Enrique B. *Estantes oscuros. El mal como estética en el Modernismo y la literatura fantástica en Latinoamérica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2017.

MARTÍN, Lola L. *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2009. Disponível em:

[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3174/22978\\_lopez\\_martin\\_lola.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3174/22978_lopez_martin_lola.pdf?sequence=1)

MARTÍN, Lola L. *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 2006.

MARTÍNEZ, José M. *Rubén Darío. Cuentos*. Madrid : Cátedra, 2006.

MARTÍNEZ, José M. *Cuentos fantásticos del Romanticismo Hispanoamericano*. Madrid : Cátedra, 2011.

MOLINO, Jean. Le Fantastique entre l'oral et l'écrit. Tradução de Ana Luiza Silva Camarani. *Les fantastiques*, Europe: n. 611, p.3-122, 1980

MONGE, Joaquín G. *Obra selecta*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.

MONTALVO, Juan. *Gaspar Blondín*. In: MARTÍNEZ, José M. *Cuentos fantásticos del Romanticismo Hispanoamericano*. Madrid: Cátedra, 2011.

NERVO, Amado. *La literatura maravillosa*. Disponível em : <http://cfm.mx/?cve=11:02>

NERVO, Amado. La serpiente que se muerde la cola. In : PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003.

OVIDO, José Miguel. *Historia de La literatura hispanoamericana Vol.II Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza editorial, 2012.

PALMA, Ricardo. *El alacrán de fray Gómez*. Disponível em :

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-septima-serie--0/html/0156a98e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html#I\\_19\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-septima-serie--0/html/0156a98e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_19_)

PALMA, Ricardo. *El encapuchado*. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-segunda-serie--0/html/ff16c636-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#I\\_20\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-segunda-serie--0/html/ff16c636-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_20_)

PANTORBA, Bernardino de. *La vida y el verbo de Rubén Darío*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española S.A., 1967.

PAYNO, 1849. El diablo y la monja In: *El Album mexicano, Volume 1*. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=T2I-AQAAMAAJ&pg=PA244&dq#v=onepage&q&f=false>

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A., 1990

PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003.

POE, Edgar Allan. *Medo Clássico. Edgar Allan Poe*. Trad. Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside, 2017.

PUPO-WALKER, Enrique; ECHEVARRÍA, Roberto. *Historia de la literatura Hispanoamericana II El siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos, 2006.

RAMÍREZ, Sergio. El Libertador. In: *Rubén Darío, del símbolo a la realidad. Obra selecta*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.

RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan C. *El Diablo y la Monja. La literatura fantástica como control femenino en el XIX mexicano*. 2001. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero17/diablo.html>

ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros S.L., 2001

ROAS, David. *Hoffmann en España. Recepción e Influencias*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 2002.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: Aproximações teóricas*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

ROAS, David. *La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-critica-y-el-relato-fantastico-en-la-primera-mitad-del-siglo-xix/html/48546838-f5c1-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_7.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-critica-y-el-relato-fantastico-en-la-primera-mitad-del-siglo-xix/html/48546838-f5c1-11e1-b1fb-00163ebf5e63_7.html)

ROSENBLAT, Ángel. *La primera visión de América y otros estudios*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1969.

SERNA, Mercedes. *Crónicas de Indias, Antología*. Madrid: Cátedra, 2007.

SILLER, Francisco. *Ciencia y ocultismo en el primer Lugones: cuatro cuentos*. Universidad de Córdoba. 2004. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1034116.pdf>

SOUSTELLE, Jacques. *A civilização Asteca*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Disponible en: <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantástica*. Trad. João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1974.

VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Trad. Juan Merino. Buenos Aires: EUDEBA – Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

VERDEVOYE, Paul. Trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX. In: VENTURA, Enriqueta M. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 1991.

## ANEXOS

ANEXO A – “El caso de la señorita Amelia” .....	110
ANEXO B – “La extraña muerte de fray Pedro” .....	113
ANEXO C – Tabela pitagórica de correlação numérica.....	116





días, al inglés Crookes; yo que abondé en el Karma budhico y en el misticismo cristiano, y sé al mismo tiempo la ciencia desconocida de los fakires y la teología de los sacerdotes romanos, yo os digo que *no hemos visto los sabios ni un solo rayo de la luz suprema*, y que la inmensidad y la eternidad del *misterio* forman la única y pavorosa verdad.

Y dirigiéndose a mí:

—¿Sabéis cuáles son los principios del hombre? Grupa, jiba, linga, shairia, kama, rupa, manas, buddhi, atma, es decir: el cuerpo, la fuerza vital, el cuerpo astral, el alma animal, el alma humana, la fuerza espiritual y la esencia espiritual...

Viendo a Minna poner una cara un tanto desolada, me atreví a interrumpir al doctor:

—Me parece que ibais a demostrarnos que el tiempo...

—Y bien —dijo—, puesto que no os placen las disertaciones por prólogo, vamos al cuento que debo contaros, y es el siguiente: Hace veintitrés años, como en Buenos Aires a la familia Revall, cuyo fundador, un excelente caballero francés, ejerció un cargo consular en tiempo de Rosas. Nuestras casas eran vecinas, era yo joven y entusiasta, y las tres señoras Revall hubieran podido hacer competencia a las tres Gracias. De más está decir que muy pocas chispas fueron necesarias para encender una hoguera de amor...

*Amoor*, pronunciaba el sabio obeso, con el pulgar de la diestra metido en la bolsa del chaleco, y tamborileando sobre su potente abdomen con los dedos ágiles y regordetes, y continuó:

—Puedo confesar francamente que no tenía predilección por ninguna, y que Luz, Josefina y Amelia ocupaban en mi corazón el mismo lugar. El mismo, tal vez no; pues los dulces al par que ardientes ojos de Amelia, su alegre y roja risa, su picardía infantil... diré que era ella mi preferida. Era la menor; tenía doce años apenas, y yo ya había pasado de los treinta. Por tal motivo, y por ser la chiquita de carácter travieso y jovial, tratabala yo como niña que era, y entre las otras dos repartía mis miradas incendiarias, mis suspiros, mis apretones de manos y hasta mis serias promesas de matrimonio, en una, os lo confieso, atroz y culpable bigamia de pasión. ¡Pero la chiquilla, Amelia!... Sucedió que, cuando yo llegaba a la casa, era ella quien primero corría a recibirme, llena de sonrisas y zalamerías: "¿Y

mis bombones?" He aquí la pregunta sacramental. Yo me sentaba regocijado, después de mis correctos saludos, y colmaba las manos de la niña de ricos caramelos de rosas y de deliciosas galletas de chocolate, los cuales, ella, a plena boca, saboreaba con una sonora música palatinal, lingual y dental. El porqué de mi apego a aquella muchachita de vestido a media pierna y de ojos lindos, no os lo podré explicar; pero es el caso que, cuando por causa de mis estudios tuve que dejar Buenos Aires, fingi alguna emoción al despedirme de Luz, que me miraba con anchos ojos doloridos y sentimentales; di un falso apretón de manos a Josefina, que tenía entre los dientes, por no llorar, un pañuelo de batista, y en la frente de Amelia incrusté un beso, el más puro y el más encendido, el más casto y el más ardiente ¡qué sé yo! de todos los que he dado en mi vida. Y salí en un barco para Calcuta, ni más ni menos que como vuestro querido y admirado general Mansilla cuando fué a Oriente, lleno de juventud y de sonoras y flamantes estirinas de oro. ¡Iba yo, sediento ya de las ciencias ocultas, a estudiar entre los mahatmas de la India lo que la pobre ciencia occidental no puede enseñarnos todavía. La amistad epistolar que mantenía con madama Blavatsky, habíame abierto ancho campo en el país de los fakires, y más de un gurú, que conocía mi sed de saber, se encontraba dispuesto a conducirme por buen camino a la fuente sagrada de la verdad, y si es cierto que mis labios creyeron saciarse en sus frescas aguas diamantinas, mi sed no se pudo aplacar. Busqué, busqué con tesón lo que mis ojos ansiaban contemplar, el Ketherpas de Zorroastro, el Kalep persa, el Kovei-Khan de la filosofía india, el archobispo de Paracelo, el limbur de Swedenborg; oí la palabra de los monjes budhistas en medio de las florestas del Thibet; estudié los diez sephiroth de la Kabala, desde el que simboliza el espacio sin límites hasta el que, llamado Malkuth, encierra el principio de la vida. Estudié el espíritu, el aire, el agua, el fuego, la alhura, la profundidad, el Oriente, el Occidente, el Norte y el Mediodía; y llegué casi a comprender y aun a conocer intimamente a Satán, Lucifer, Ashtarot, Beelzebuth, Asmodeo, Belphegor, Mabemá, Liith, Adrameleh y Baal. En mis ansias de comprensión; en mi insaciable deseo de sabiduría; cuando juzgaba haber llegado al logro de mis ambiciones, encontraba los signos de mi debilidad y las manifestaciones



de mi pobreza, y estas ideas, Dios, el espacio, el tiempo, formaban la más impenetrable bruma delante de mis pupilas... Viajé por Asia, África, Europa y América. Ayudé al coronel Olcott a fundar la rama teosófica de Nueva York. Y a todo esto — ¡recalcó de súbito el doctor, mirando fijamente a la rubia Mimma— ¿sabéis lo que es la ciencia y la inmortalidad de todo? ¡Un par de ojos azules... o negros!

—¿Y el fin del cuento? —gimió dulcemente la señorita.

El doctor, más serio que nunca, dijo:

—Juro, señoras, que lo que estoy refiriendo es de una absoluta verdad. ¿El fin del cuento? Hace apenas una semana he vuelto a la Argentina, después de veintitres años de ausencia. He vuelto gordo, bastante gordo, y calvo como una rodilla; pero en mi corazón he mantenido ardiente el fuego del amor, la vestal de los solterones. Y, por tanto, lo primero que hice fué indagar el paradero de la familia Revall. "¡Las Revall —me dijeron—, las del caso de Amelia Revall!", y estas palabras acompañadas con una especial sonrisa. Llegué a sospechar que la pobre Amelia, la pobre chiquilla... Y buscando, buscando, di con la casa. Al entrar, fuí recibido por un criado negro y viejo, que llevó mi tarjeta, y me hizo pasar a una sala donde todo tenía un vago tinte de tristeza. En las paredes, los espejos estaban cubiertos con velos de luto, y dos grandes retratos, en los cuales reconocía a las dos hermanas mayores, se miraban melancólicos y oscuros sobre el piano. A poco, Luz y Josefina:

—¡Oh amigo mío, oh amigo mío!

Nada más. Luego, una conversación llena de reticencias y de timideces, de palabras entrecortadas y de sonrisas de inteligencia tristes, muy tristes. Por todo lo que logré entender, vine a quedar en que ambas no se habían casado. En cuanto a Amelia, no me atreví a preguntar nada... Quizá mi pregunta llegaría a aquellos pobres seres, como una amarga ironía, a recordar tal vez una irremediable desgracia y una deshonra... En esto vi llegar saltando a una niña, cuyo cuerpo y rostro eran iguales en todo a los de mi pobre Amelia. Se dirigió a mí, y con su misma voz exclamó:

—¿Y mis bombones?  
Yo no hallé qué decir.

Las dos hermanas se miraban pálidas, pálidas, y movían la cabeza desoladamente...

Masculando una despedida y haciendo una zunda genuflexión, salí a la calle, como perseguido por algún soplo extraño. Luego lo he sabido todo. La niña que yo creía fruto de un amor culpable es Amelia, la misma que yo dejé hace veintitres años, la cual se ha quedado en la infancia, ha contenido su carrera vital. Se ha detenido para ella el reloj del Tiempo, en una hora señalada ¡quién sabe con qué designio del desconocido Dios!

El doctor Z era en este momento todo calvo...

## ANEXO B – “La extraña muerte de fray Pedro”

DARÍO, Rubén. *Cuentos completos*. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez México D.F.: Fondo de cultura económica, 2002.

LA EXTRAÑA MUERTE DE FRAY PEDRO<sup>1</sup>

Visitando el convento de una ciudad española, no ha mucho tiempo, el amable religioso que nos servía de cicerone, al pasar por el cementerio, me señaló una lápida en que leí, únicamente:

*Hic iacet frater Petrus.*

—Este —me dijo— fue uno de los vencidos por el diablo.

—Por el viejo diablo que ya chochea —le dije.

—No —me contestó—. Por el demonio moderno que se ocupa con la Ciencia.

Y me narró el sucedido.

Fray Pedro de la Pasión era un espíritu perturbado por el maligno espíritu que infunde el ansia de saber. Flaco, anguloso, nervioso, pálido, dividía sus horas conventuales entre la oración, las disciplinas y el laboratorio que le era permitido, por los bienes que atraía a la comunidad. Había estudiado, desde muy joven, las ciencias ocultas. Nombraba, con cierto énfasis, en las horas de conversación, a Paracelsus, a Alberto el Grande; y admiraba profundamente a ese otro fraile Schwartz, que nos hizo el diabólico favor de mezclar el salitre con el azufre.

Por la ciencia había llegado hasta penetrar en ciertas iniciaciones astrológicas y qurománticas; ella le desviaba de la contemplación y del espíritu de la Escritura. En su alma se había anidado el mal de la curiosidad, que perdió a nuestros primeros padres. La oración misma era olvidada con frecuencia, cuando algún experimento le mantenía cauteloso y febril. Como toda lectura le era conocida, y tenía a su disposición la rica biblioteca del convento, sus autores no fueron siempre los menos equivocados. Así llegó hasta pretender probar sus facultades de za-

<sup>1</sup> Publicado en *Menéndez Magazine*, París, mayo de 1913, año II, vol. V, núm. 35, pp. 3-7, y reproducido en *Cuentos y crónicas*, vol. XIV de la primera serie de obras completas, Madrid, 1918, pp. 39-51, en la sección de *Cuentos*. Es la versión ampliada y arreglada de *Verónica*, que incluimos en el *Apéndice* de este volumen (véase la nota 1 a ese cuento). Publicamos el texto de *Menéndez Magazine*.

horí, y a poner a prueba los efectos de la magia blanca. No había duda de que estaba en gran peligro su alma, a causa de su sed de saber y de su olvido de que la ciencia constituye, en el principio, el arma de la Serpiente que ha de ser la esencial potencia del Anticristo, y que, para el verdadero varón de fe, *initium sapientiae est timor Domini*.

¡Oh ignorancia feliz, santa ignorancia! ¡Fray Pedro de la Pasión no comprendía tu celeste virtud, que ha hecho a los cielos Celestinos! Huymans se ha extendido sobre todo ello. Virgueridos, entre los esplendores místicos y milagrosos de los Dioses geográficos.

Los doctores explican y comentan altanamente cómo, ante los ojos del Espíritu Santo, las almas de amor son de mayor manera glorificadas que las almas de entendimiento. Ernest Hello ha pintado, en los sublimes *vitreaux* de sus *Fisionomías de santos*, a esos beneméritos de la caridad, a esos favorecidos de la humildad, a esos seres columbinos, simples y blancos como los lirios, limpios de corazón, pobres de espíritu, bienaventurados hermaneros por las puras estrellas del firmamento.<sup>2</sup> Joris-Karl, el raturra, en el maravilloso libro en que Dural se convierte, viste de resplandores paradisíacos al lego guardapuerco que hace bajar a la pocilga la admiración de los coros arcangélicos, y el aplauso de las potestades de los cielos.<sup>3</sup> Y fray Pedro de la Pasión no comprendía eso...

<sup>2</sup> Cf. la nota 3 a *La leyenda de San Martín, pastor de Buenos Aires*, en el presente volumen. *Vitreaux*, alusión a la obra del mismo nombre de Laurent Tailhade (1854-1919). París, Vauve, 1892, que Darío poseyó (cf. su ensayo sobre Tailhade, en *Los reves*).

<sup>3</sup> J.-K. Huymans, *En route* (1895). Dural, el personaje de Huymans, aparece por primera vez en *Là-bas* (1891), se convierte al catolicismo en *En route*, como dice Darío, y continúa figurando en *La cathédrale* (1898) y *L'obélisque* (1903). Darío se inicia en Huymans con la lectura de *À rebours* (1884); de 1893 datan las primeras referencias y el uso del seudónimo *Des Écrivains* (cf. la nota 1 a *Esta era una traza...* en este volumen). *La cathédrale* y *L'obélisque*, así como *Les foules de Lourdes* (1906) —obras todas de inspiración religiosa— debió conocerlas Darío.

398

El, desde luego, creía, creía con la fe de un indiscutible creyente. Mas el ansia de saber le azuzaba el espíritu, le lanzaba a la averiguación de secretos de la naturaleza y de la vida, a tal punto, que no se daba cuenta de cómo esa sed de saber, ese deseo indomable de penetrar en lo vedado<sup>4</sup> y en lo arcano del universo, era obra del pecado, y añagaza del Bajísimo, para impedirle de esa manera su consagración absoluta a la adoración del Eterno Padre y la última tentación sería fatal.

Acabó el caso no hace muchos años. Llegó a manos de fray Pedro un periódico en que se hablaba detalladamente de todos los progresos realizados en radiografía, gracias al descubrimiento del alemán Roentgen, quien lograra encontrar el modo de fotografiar a través de los cuerpos opacos. Supo lo que se comprendía en el tubo Crookes, de la luz catódica, del rayo X. Vió el facsimil de una mano cuya anatomía se transparentaba claramente, y la patente figura de objetos retratados entre cajas y bultos bien cerrados.

No pudo desde ese instante estar tranquilo, pues algo que era un ansia de su querer de creyente, aunque no viese lo sacrilego que en ello se contenía, punzaba sus anhelos... ¿Cómo podría él encontrar un aparato como los aparatos de aquellos sabios, y que le permitiera llevar a cabo un oculto pensamiento, en que se mezclaban su teología y sus ciencias físicas?... ¿Cómo podría realizar en su convento las mil cosas que se amontonaban en su encendida imaginación?

En las horas litúrgicas, de los rezos y de los cánticos, notábalo todos los otros miembros de la comunidad, ya meditabundo, ya agitado como por subitos sobresaltos, ya con la faz encendida por repentina llama de sangre, ya con la mirada como extática, fija en lo alto, o clavada en la tierra. Y era la obra de la culpa no entre 1898 y 1913: en *Verónica* nombra al autor sólo por su apellido y en *La estraña muerte de fray Pedro* lo llama familiarmente "Joris-Karl, el mercader beato, quizá más tarde consagrado". Arturo Marasso (*Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, s. l., edición aumentada) ha señalado numerosas huellas de Huymans en la obra de Darío. Las más probables parecen ser las referentes a *Ité*, *mitas est*, p. 70, *Marina*, p. 167, *Filosofía*, p. 345, y "En el país de las alegrías", p. 362.

<sup>4</sup> En *Verónica*, *celador*, retoque de estilo o —más probablemente— corrección de errata.

399



que se afanaba en el fondo de aquel combatido pecho, el pecado bíblico de la curiosidad, el pecado omnisciente de Adán, junto al árbol de la ciencia del Bien y del Mal. Y era mucho más que una tempestad bajo un cráneo... Múltiples y raras ideas se agolpaban en la mente del religioso, que no encontraba la manera de adquirir los preciosos aparatos, que no de su vida no daría él, por ver los peregrinos instrumentos de los sabios nuevos en su pobre laboratorio de fraile aficionado, y poder sacar *las anheladas pruebas*, hacer los mágicos ensayos que abría una nueva era en la sabiduría y en la convicción humana!... El ofrecería más de lo que se ofreció a Santo Tomás... Si se fotografiaba ya lo interior de nuestro cuerpo, bien podría pronto el hombre llegar a descubrir visiblemente la naturaleza y origen del alma; y, aplicando la ciencia a las cosas divinas, como debía permitir el Espíritu Santo, ¿por qué no aprisionar en las visiones de los éxtasis, y en las manifestaciones de los espíritus celestiales, sus formas exactas y verdaderas?

¡Si en Lourdes hubiese habido un kodak, durante el tiempo de las visiones de Bernardeta! ¡Si en los momentos en que Jesús, o su Santa Madre, favorecen con su presencia corporal a señalados fieles, se aplicase convenientemente la cámara obscura!... ¡Oh, cómo se convencerían los impíos, como triunfaría la religión!

Así cavilaba, así se estrujaba el cerebro el pobre fraile, tentando por uno de los más encarnizados príncipes de las tinieblas.

Y avino que, en uno de esos momentos, en uno de los instantes en que su deseo era más vivo, en hora en que debía estar entregado a la disciplina y a la oración, en su celda, se presentó a su vista uno de los hermanos de la comunidad, llevándole un envoltorio bajo el hábito.

—Hermano —le dijo—, os he oído decir que descahais una de esas máquinas, como esas con que los sabios están maravillando al mundo. Os la he podido conseguir. Aquí la tenéis.

Y, depositando el envoltorio en manos del asombrado fray Pedro, desapareció, sin que éste tuviese tiempo de advertir que debajo del hábito se habían mostrado, en el momento de la desaparición, dos patas de chivo.

Fray Pedro, desde el día del misterioso regalo, consagró a

sus experimentos. Fallaba a mañinas, no asistía a la misa, excusándose como enfermo. El padre provincial solía amonestarle; y todos le veían pasar, extraño y misterioso, y tenían por la salud de su cuerpo y por la de su alma.

El perseguía su idea dominante. Probó la máquina en sí mismo, en frutos, llaves dentro de libros, y demás cosas usuales. Hasta que un día...

O más bien, una noche, el desventurado se atrevió, *por fin*, a realizar su pensamiento. Dirigiéndose al templo, receloso, a pasos callados. Penetró en la nave principal y se dirigió al altar en que, en el tabernáculo, se hallaba expuesto el Santísimo Sacramento. Sacó el copón. Tomó una sagrada forma. Salíó veloz para su celda.

Al día siguiente, en la celda del fray Pedro, se hallaba el señor arzobispo delante del padre provincial.

—Ilustrísimo señor —decía éste—, a fray Pedro le hemos encontrado muerto. No andaba muy bien de la cabeza. Esos sus estudios creo que le causaron daño.

—¿Ha visto su reverencia esto? —dijo su señoría ilustrísima, mostrándole una revelada placa fotográfica que recogió del suelo, y en la cual se hallaba, con los brazos desclavados y una dulce mirada en los divinos ojos, la imagen de Nuestro Señor Jesucristo.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Después de este cuento, Darío escribió unas *Curiosidades literarias* que aparecieron, como *La extraña muerte de fray Pedro*, en *Museo del Magarín*. Por tratarse, en verdad, de una "curiosidad literaria", la publicamos en el *Apéndice* de este volumen (cf. la nota 1 a dicho texto).

## ANEXO C - Tabela pitagórica de correlação numérica

<b>CORRELAÇÃO NUMÉRICA</b>			
<b>Letras</b>	<b>Nº.</b>	<b>Características Gerais</b>	<b>Ocupações</b>
A J S	1	Ambicioso, audaciosos, original, inventivo, vigoroso, independente.	Advogado, diretor médico, gerente, instrutor, chefe.
B K T	2	Diplomático, cooperativo, gentil, paciente, atencioso, respeitador.	Poeta, músico, desenhista, artista, enfermeiro, curador.
C L U	3	Benquisto, bondoso, artístico, afortunado, criativo, sociável.	Artista, ator, escritor, advogado, professor, juiz.
D M V	4	Digno de confiança, trabalhador, prático, honesto, determinado.	Engenheiro, fazendeiro, arquiteto, escultor, empreiteiro.
E N W	5	Esperto, adaptável, versátil, audacioso, culto, expressivo, otimista.	Repórter, especialista em comunicação, detetive, instrutor, entrevistador.
F O X	6	Carinhoso, leal, responsável, magnético, amante da arte, caseiro.	Professor, artista, advogado, dentista, cantor, médico, maquiador.
G P Y	7	Intuitivo, psíquico, pensador, espiritualista, esotérico, reservado.	Astrólogo, astrônomo, líder religioso, numerologista, mágico, curador.
H Q Z	8	Eficiente, determinado, ambicioso, leal, forte e com espírito de líder.	Corretor de imóveis, banqueiro, arqueólogo, político, advogado.
I R	9	Universal, humanitário, generoso, liberal, inspirado, prestativo, intuitivo.	Político, músico, editor, cirurgião, juiz, especialista em balística.

Fonte: Tabela disponível em: <http://www.planetaesoterico.com.br/numerologia/o-significado-dos-numeros.html>